

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tereza Smrčková

Hranice překladu filmového humoru: Monty Python

The humour of Monty Python and the limitations of its translation

Praha 2012

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Josek

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu diplomové práce doc. PhDr. Jiřímu Joskovi za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23. srpna 2012

.....
Tereza Smrčková

Abstrakt

Tato práce se zabývá překladem audiovizuálního humoru. Pro rozbor této problematiky jsem zvolila titulkovanou verzi *Monty Pythonova létajícího cirkusu*, kterou přeložil Petr Palouš. Překladatel audiovizuálního humoru se musí vypořádat se stejnými problémy jako překladatel literatury, tedy překladem jazykových hříček, idiomů, registru apod., kromě toho se ale musí ještě řídit omezeními danými audiovizuálním médiem. Nejdříve jsem určila obvyklé problémy, se kterými se setkáváme při překladu humoru a audiovizuálních textů, a možné postupy při jejich překladu do cílového jazyka. Následně jsem sledovala, jaké postupy a řešení zvolil Petr Palouš při jejich překladu.

Klíčová slova

audiovizuální překlad, Monty Python, překlad humoru, britská komedie

Abstract

This paper focuses on the translation of audiovisual humour. I have analysed Petr Palouš's translation of *Monty Python's Flying Circus*. The translator of audiovisual humour has to deal with the same issues and problems as the translator of literature, that is he has to find equivalents to word plays, idioms, register and so on, but at the same time he also has to comply with the restrictions of audiovisual medium. I have identified the most common translation problems when translating humour and audiovisual texts and possible strategies of their translation into the target language, and then analysed how Palouš dealt with these *cruces translatorum* when translating the *Flying Circus*.

Keywords

translating humour, audiovisual translation, Monty Python, British comedy

Obsah

1. Cíl práce.....	7
2. Základní literatura	8
3. Překlad humoru	10
4. Audiovizuální překlad	18
5. Kulturní převod	23
6. Monty Python	26
6.1 Předchůdci.....	28
6.2 Monty Pythonův létající cirkus	36
6.3 Létající cirkus jako postmodernistické dílo	40
6.4 Rozbor Monty Pythonova létajícího cirkusu.....	43
6.5 Filmová tvorba	45
6.6 Monty Python v České republice	48
7. Praktická část.....	51
7.1 Vlastní jména	52
7.2 Neologismy	55
7.3 Reálie.....	57
7.4 Jazykové hříčky.....	61
7.5 Písničky a básně	64
7.6 Stylisticky příznaková promluva.....	70
7.7 Registr	75
7.8 Jazykové hříčky spojené s obrazem	82
7.9 Omezení daná formátem titulků.....	87
8. Závěr.....	91
9. Bibliografie.....	93
Příloha 1: Úplný přehled tvorby skupiny Monty Python.....	98

1. Cíl práce

Cílem této práce je analyzovat překlad filmového humoru na příkladu *Monty Pythonova létajícího cirkusu*. Tuto problematiku zkoumám ze tří hledisek, z hlediska mezikulturního transferu, překladu humoru a překladu audiovizuálních textů, a představím nejčastější překladatelské problémy a možné strategie jejich překladu.

Mimoto představím předchůdce skupiny Monty Python a zařadím dílo skupiny do kulturního a historického kontextu. Dále určím, jaké prostředky skupina používá k dosažení humorného účinku.

V analytické části určím překladatelské oříšky *Létajícího cirkusu* a strategie jejich převodu a porovnáám je s problémy a postupy stanovenými v teoretické části. Všechny titulky do češtiny přeložil Petr Palouš, proto se zaměřím spíše na analýzu změn a ztrát při kulturním a jazykovém přenosu než na kritiku překladu. Protože budu analyzovat dílo jednoho překladatele, mohou být výsledky srovnání ovlivněny jeho osobností, obecně jsou ale překlady Petra Palouše považovány za velmi kvalitní. Tyto titulky budu srovnávat s knižním vydáním scénáře také v Paloušově překladu a uvedu obě řešení, pokud se budou výrazněji lišit.

2. Základní literatura

V poslední době bylo napsáno mnoho prací zabývajících se audiovizuálním překladem humoru. Jedním z teoretiků, který se tomuto tématu intenzivně věnuje, je Delia Chiaro. V roce 2010 Chiaro vydala soubor *Translation, Humor and the Media*, což je soubor studií na téma audiovizuálního překladu humoru. Dalším významným teoretikem humoru je Dirk Delabastita, který se zabýval překladem jazykových hříček, například na překladu seriálu *Haló, haló*. V této práci jsem dále čerpala z těchto studií, které se zabývají překladem audiovizuálního překladu: *Linguistic Mechanisms of Humour Subtitling* od Mariy José Veigy, *Translating Humor for Subtitling* od Katiy Spakanaki, *Translating Humor Across Cultures: Verbal Humor in Animated Films* od Laury- Karoliny Gáll a *Towards a Model of Humour Translation. A Case Study of the Greek Subtitled Versions of Airplane! and Naked Gun* od Dimitrise Asimakoulase.

Všechny tyto teoretické studie vycházejí primárně z teorií Salvattore Attarda a Viktora Raskina. Raskin v roce 1985 představil v knize *Semantic Mechanisms of Humour* tzv. sémantickou teorii skriptů, na niž potom v roce 1991 společně s Attardem navázal článkem *Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model*, v němž oba rozšířili Raskinovu teorii a vypracovali všeobecnou teorii verbálního humoru. Attardo tuto teorii dále popisuje v knize *Linguistic Theories of Humour* z roku 1994.

Zaměříme-li se pouze na překlad humoru, najdeme mnoho publikací zabývajících se touto tematikou přímo, nebo okrajově v rámci teorie humoru. Chiaro vydala v roce 1992 *The Language of Jokes: Analyzing the Word Play*. V ní se věnuje hlavně analýze humoru, okrajově se ale zabývá i vnímáním humoru v různých kulturách a možnostmi jeho překladu. V roce 2002 vyšlo zvláštní číslo časopisu *The Translator* pod názvem *Translating Humour*, jehož editorem byl Jeroen Vandaele. V České republice se tomuto tématu věnuje Jitka Svobodová-Chmelová, která v roce 1980 vydala studii *Jazykové zdroje humoru a problémy při překladu*, a Marie Poláčková, která v roce 1994 publikovala článek *Jazyková komika a překlad* v souboru *Překládání a čeština*.

Informace o problematice audiovizuálního překladu jsem čerpala zejména ze sborníku *Topics in Audiovisual Translation*, který redigovala Pilar Orero, zvláštního vydání časopisu *The Translator* o audiovizuálním překladu, jehož redaktorem byl Yves Gambier, a Luykenovy knihy *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*.

Při zkoumání historie vzniku skupiny Monty Python jsem čerpala primárně z knihy *From Fringe to Flying Circus*, kterou napsal v roce 1980 Roger Wilmut, odborník na britskou komedii tohoto období. Dále jsem čerpala také ze dvou pythonovských autobiografií *Monty Python Speaks!* od Boba McCabea a *The Pythons Autobiography by the Pythons* od Davida Morgana a teoretického pojednání *Monty Python's Flying Circus* od Marciy Landy. Landy ve své knize rozebírá *Létající cirkus* v širších souvislostech společenských a kulturních změn v 60. a 70. letech. V České republice se tematice Monty Pythonů věnovala Markéta Krafková ve své diplomové práci *Translation and analysis of selected sketches from Monty Python's production* z roku 2010, v níž přeložila vybrané scénky z *Monty Python at the Hollywood Bowl* a audionahrávek a srovnala své překlady s oficiálním Paloušovým překladem.

3. Překlad humoru

Co je to vlastně humor? Nejjednodušší definici předkládá Koestler (Chiaro 1992: 4), který tvrdí, že humor je takovým typem stimulace, která má za následek smích. Veiga ale namítá, že „humor, tedy psychologická a kognitivní manifestace, a smích, tedy neuropsychologický fenomén, nemusí být na sobě vzájemně závislé“ (3). Ne vždy má totiž humor za následek smích a ne vždy se lidé smějí následkem humorné situace. Smějeme se totiž i při pohledu na naše blízké, nebo pokud tým, kterému fandíme, zvítězí.

I když se o definici humoru snažili už starověcí filozofové, je těžké najít jedinou obecně platnou definici. Raskin (1985: 31) uvádí tři hlavní typy teorií humoru:

- psychoanalytické: teorie uvolnění represe;
- sociálně behaviorální: teorie nadřazenosti;
- kognitivně perceptuální: teorie nesouladu.

Tyto hlavní směry teorie humoru spolu sice soupeří o to, která je ta pravá, podle Raskina si ale tyto teorie neodporují, naopak se vzájemně doplňují, protože pohlíží na komplexní problematiku humoru z rozdílných úhlů. "Teorie nesouladu se zaměřují na stimulus, teorie nadřazenosti popisují postoje a vzájemné vztahy řečníka a posluchače a konečně teorie uvolnění represe se zabývají pocity a psychologií posluchače" (Raskin 1985: 40).

Otcem psychoanalytických teorií je Sigmund Freud, který v roce 1905 vydal významné pojednání o humoru *Vtip¹ a jeho vztah k podvědomí*. Mimo mnoha jiných užitečných postřehů dělí Freud vtipy na nevinné a tendenční. „Zatímco u nevinných vtipů pramení potěšení čistě z jejich techniky, tendenční vtipy v sobě skrývají podvědomé pudy, nejčastěji agrese nebo touhu“ (Palmer: 31). Podstatou tendenčních vtipů totiž je, že dokážou překonávat represi a zábrany. Freud uvádí, že se při vzniku vtipu projevují zároveň tři tendence (Palmer: 33):

- a) touha udělat něco společensky nepřijatelného, například někoho urazit;
- b) potlačení této touhy;
- c) potěšení pramenící z vtipu.

Pokud c) chybí, b) obvykle dokáže potlačit a), ale pokud je do situace uveden vtip, potom kombinované potěšení z a) a c) dokáže překonat b). Je nám tedy dovoleno udělat

¹ Mnoho teoretiků při popisu mechanismů humoru používá k analýze nejmenší možný komický útvar, tedy buďto vtip nebo gag. Pokud se tedy mluví o vtipu nebo o gagu, myslí se tím potažmo celá komická promluva nebo humor.

něco společensky nepřijatelného, zároveň za to ale neneseme takovou míru zodpovědnosti, protože se jedná pouze o vtip. Humor nám tedy dává schopnost obcházet normy racionálního dospělého světa. Tímto podvrtným procesem si dospělý člověk dokáže znovu vyvolat pocit radosti ze hry, který zažíval jako dítě. Psychoanalytický teoretický směr tedy humoru připisuje schopnost překonávat zábrany, společenské normy a omezení.

Sociálně behaviorální teorie poukazují na to, že je humor projevem nadřazenosti a agresivity vůči ostatním. První známky tohoto teoretického směru najdeme již u Platóna, který tvrdil, že „komické potěšení pramení ze škodolibosti a závisti; lidé se smějí neštěstí ostatních, protože jsou rádi, že nepotkalo je“ (Raskin 1985: 36). Za duchovního otce různých moderních teorií nadřazenosti, označovaných také jako teorie ponížení, agresivity, nebo nepřátelství, se obecně považuje Thomas Hobbes, který tvrdil, že „smích není nic jiného než náhlá euforie pramenící z toho, že nám nedostatky ostatních dodávají pocit nadřazenosti [...]“ (ibid).

Poslední z uvedených teoretický směrů je kognitivně perceptuální, označovaný také jako teorie nesouladu. Příkladem této teorie je například Greimasův model izotopií (Attardo: 63), kde izotopie je sémantická interpretace textu. Podle tohoto modelu existují ve vtipu dvě rozdílné izotopie a spojující slovo, které je klade do vzájemné souvislosti. Podobně uvažuje i Palmer. Ve své knize *The Logic of the Absurd* tvrdí, že gag lze analyzovat z hlediska sylogismu a z hlediska peripetie. Peripetie je okamžik zvratu, moment překvapení, něco, co odporuje logice. Sylogismus tradičně znamená deduktivní zdůvodňování na základě existujících faktů, v tomto případě označuje určitý logický systém vtipu. Podle Palmera obsahuje každý gag dva sylogismy, jeden odpovídá našemu běžnému vidění světa, zatímco druhý se řídí vnitřní logikou gagu. Vtip obvykle odpovídá našemu běžnému vidění světa až do okamžiku peripetie, kdy je představen druhý, nečekaný sylogismus. Palmer i ostatní teoretici tohoto směru tedy tvrdí, že je potřeba okamžiku překvapení, abychom dosáhli humorného účinku. Tento okamžik může být označován jako pointa, lokus vtipu (Nash: 7), spouštěč (Raskin 1985: 114) nebo peripetie (Palmer: 39).

Attardo uvádí, že nesoulad nemusí být způsoben jen různými významy, ale také různými registry, přičemž registry definuje jako „jazykové variety spojované s určitou situací, rolí nebo společenským aspektem řečnickovy existence“ (Attardo: 245). Nesoulad registrů jako komický postup využívají často autoři humoristických románů, když například zcela neutrálním tónem líčí groteskní patálie hlavních hrdinů nebo používají vysoce technický jazyk pro popis věcí zcela triviálních.

Podle teorií nesouladu spojuje humor nesourodé prvky, jako jsou například různé logické systémy nebo významy, a „nachází podobnost mezi odlišnými věcmi“ (Jean-Paul in Raskin 1985: 32), čímž nabourává zavedený systém vidění světa. Podle Mindlesse (Raskin 1985: 34) je proto humor ve své podstatě obrazoborecký. Jsou to samozřejmě nesmyslné² vtipy, které zpochybňují zaběhnuté konvence a stereotypy nejvíce, protože svými neobvyklými asociacemi nejvíce nabourávají racionální vidění světa.

Do směru teorií nesouladu se částečně řadí i Viktor Raskin, autor sémantické teorie skriptů, který se zabývá teorií humoru čistě z lingvistického hlediska. Podle jeho teorie je jednoduchým vtipem takový text, který splňuje následující dvě podmínky (Raskin 1985: 99):

- a) v textu se překrývají, plně nebo jen částečně, dva různé skripty;
- b) tyto dva skripty jsou v určitém ohledu protikladné.

Vtipy tedy podle Raskina fungují na základě dvojznačnosti, kterou vytváří dva skripty. Ty jsou protikladné ve smyslu reálný/nereálný, aktuální/neaktuální, normální/abnormální, uvěřitelný/méně uvěřitelný, obscénní/neobscénní, atd. Skripty nemusí být vždy uvedeny plně, jeden ze skriptů může být ve vtipu pouze zmíněn ve formě aluze. Při vyprávění vtipu vnímáme jeden skript, dokud není uveden takzvaný sémantický spouštěč, který změní náš pohled a umožní nám vnímat vtip zpětně z hlediska druhého skriptu, který je obvykle obscénní, nereálný apod. Na tomto principu funguje mnoho vtipů, zejména slovních hříček. Raskin ale zdůrazňuje, že přítomnost dvou skriptů ještě neznamená, že je text vtipný, skripty jsou pouze základním předpokladem pro humorný text.

Raskin (1985: 4-5) dále uvádí, že každý akt humoru musí obsahovat stimulus, tedy nezbytnou a zároveň dostatečnou podmínku pro humor. Opět to ale neznamená, že každý text obsahující stimulus bude vždy vtipný. Raskin totiž stejně jako další teoretici upozorňuje na to, že humor nikdy není objektivní, protože jeho vnímání závisí na

² Nesmyslný humor je poněkud problematický pojem. Tento styl humoru je také označován jako bezpředmětný, absurdní a surrealistický humor nebo také nonsens. Jedná se o fantaskní humor, který si stále zachovává určitou vnitřní logiku, vně se ale jeví jako nelogický. Jeho hlavním prostředkem je slučování neslučitelného. Tento styl humoru se příliš neobjevuje ve středním proudu komedie, obvykle si získává spíše kultovní status u svých skalních fanoušků. Tento typ humoru rozebírá Jakub Škorpil ve své diplomové práci *Nesmyslný (?) humor*, kde definuje, co to vlastně nesmyslný humor je, a popisuje tvorbu nejznámějších českých zástupců tohoto stylu, Voskovce a Wericha. Škorpil dále ještě sleduje vývoj tohoto proudu u dalších českých komediálních skupin, jako například Salon Címrman, Divadlo Sklep, Tyrdohlaví, Vodňanský a Skoumal nebo Česká soda. U nás je tento žánr zatím primárně divadelní, podle Škorpila je ale nejlepším médiem pro nesmyslný humor televize. „Filmové či televizní médium totiž, více než nezbytně fyzicky konkrétní médium divadelní, umožňuje nesmyslnou práci s formou a zvyšuje se tu také díky možnosti detailu a střihu možnost překvapení a „šoku“ z náhlé nesmyslné pointy“ (Škorpil: 80). Klasickou ukázkou nonsensové práce s televizním médiem je právě *Létající cirkus*.

individuálních zkušenostech, věku a psychologickém typu posluchače, na situaci, v níž se akt humoru odehrává, a na společenském a kulturním kontextu. Attardo (4) k tomuto výčtu připojuje i inteligenci posluchače a upozorňuje na to, že inteligence a chápání humoru spolu vzájemně souvisejí, protože různé typy humoru vyžadují různý stupeň mentálního zpracování. Dětské nebo banální vtipy jsou značně přímočaré, takže nepotřebují dlouho dešifrovat. Naopak „pro rozluštění sofistikovaného humoru je potřeba využít složitých logických mechanismů, i když je poskytovaná informace celkem obyčejná“ (Attardo: 216). Zvláštní kategorií je intelektuální humor, například v univerzitním prostředí, který k dosažení humorného účinku využívá aluzí na méně známé osobnosti nebo události. Posluchač potom pochopením vtipu dokazuje svou znalost dané problematiky.

Na to, že řečník i posluchač musí sdílet stejné presupozice, upozorňuje i Raskin. Podle něj je pro porozumění vtipu potřeba nejen znalost jazyka, ale také takzvaná encyklopedická znalost (Raskin 1985: 132-5):

- a) jazykové skripty - přístupné všem rodilým mluvčím;
- b) encyklopedické skripty:
 - a. všeobecně známé skripty;
 - b. omezené skripty - známé například určité skupině;
 - c. individuální skripty - přímo souvisí s osobními zkušenostmi jednotlivců.

Chiaro (1992: 5) sdílí stejný názor a uvádí, že humor omezují lingvistické, geografické, diachronní, sociokulturní a osobní hranice. Viktoroff (Raskin 1985: 17) dále uvádí, že smích je sice univerzální, ale společnost rozhoduje, za jakých okolností se smích doporučuje, toleruje nebo zakazuje, stejně tak jako určuje vhodnou délku a intenzitu smíchu. „Smích je vždy smíchem určité společenské skupiny a je nemožné humor pochopit, pokud nesdílíme normy, pocity a postoje této skupiny“ (ibid). Tato skupina může být různě obsáhlá. Může se jednat o vtip, který čerpá ze zkušeností malé skupinky dětí, nebo o satiru na amerického prezidenta. Některé typy humoru jsou tedy univerzálnější než jiné. Za spíše univerzální humor se obecně považuje například groteska, zatímco mezi nejméně univerzální se řadí jazykové hříčky nebo komedie využívající specifické kulturní stereotypy.

Některé skripty nejsou pro humor dostupné. Tyto skripty jsou označovány jako tabu (Raskin 1985: 128-9). Může se jednat o skripty, které jsou v určité společnosti nebo skupině považovány za nevhodná témata k žertování anebo vyvolávají silné emoce, například se dotýkají náboženských nebo etických norem. To, jaké skripty jsou tabu,

určuje společnost, při překladu se tedy musí brát ohled i na rozdílná tabu ve výchozí a cílové společnosti.

Raskinova teorie je tedy přínosná pro teorii překladu, protože zdůrazňuje, že řečník i posluchač musí sdílet určité vědomosti, aby posluchač dokázal vtipu porozumět. I v případě, že autor vtipu pochází z výchozí kultury a čtenář nebo posluchač z výchozí kultury, by měl být recipient schopen vtip pochopit bez zbytečného vysvětlování, protože vysvětlovaný vtip přestává být vtipem. Je tedy důležité, aby měl recipient jak dostatečnou mentální kapacitu, tak i dostatek informací.

V dnešní době je obecně i z hlediska překladu nejvíce uznávaná všeobecná teorie verbálního humoru, kterou vypracovali na základě teorie skriptů Viktor Raskin a Salvatore Attardo. Společně přiřadili k Raskinově původní opozici skriptů dalších pět takzvaných znalostních zdrojů. Zdroje jsou řazeny hierarchicky, od nejvýznamnějších po ty nejméně významné (Attardo: 223-7):

- a) opozice skriptů;
- b) logický mechanismus;
- c) situace;
- d) cíl;
- e) narativní strategie;
- f) jazyk.

Opozice skriptů byla popsána už v Raskinově sémantické teorii. Logický mechanismus označuje způsob, jakým se propojují dva skripty, například přirovnáním nebo falešnou analogií. Situace označuje prostředí vtipu, tedy o čem pojednává, kdo jsou jeho aktéři a co se v něm děje. Cíl je ten, kdo je terčem vtipu. Narativní strategie je forma vtipu, například běžné vyprávění, anekdota nebo hádanka. A nakonec jazyk označuje „všechny volby řečníka na rovině morfofonemické, morfologické, lexikální, syntaktické, sémantické a pragmatické, které jsou řečníkovi dostupné poté, co se řečník již rozhodl o zbylých zdrojích znalostí“ (Krikmann: 37). Do tohoto zdroje patří i postavení pointy.

Podle Attardova a Raskinova modelu je překlad humoru tím zdařilejší, na čím méně významné úrovni se shoduje s originálem. Překlad se samozřejmě nemůže shodovat na všech úrovních, protože se musí změnit minimálně jazyková rovina. Nejdůležitější rovinou je opozice skriptů, a pokud to nejde jinak, musí být pro její zachování změněny i narativní strategie nebo logický mechanismus. Tato teorie tedy upřednostňuje funkční překlad. S tímto názorem se ztotožňuje Chiaro, která tvrdí, že „je-li funkcí humoru, jeho *skoposem*, pobavit, potom překlad můžeme považovat za úspěšný, pokud příjemci pochopí z cílového

textu humorný úmysl, přestože překlad třeba není bezchybně převedený po formální stránce“ (Chiaro 2010: 2; kurzíva převzata z originálu).

„Většina kritiků se shoduje na tom, že překladatel se musí pokoušet zachovat dvojznačnost, styl a registr originálu, jsou-li nositeli významu ve výchozím textu. Pokud to není možné, měl by v překladu zachovat alespoň ‚ekvivalentní účinek‘, aby myšlenku nebo intenci originálního humorného sdělení převedl do cílové kultury a vyvolal v cílovém čtenáři stejnou reakci. Poslední dobou ale mnozí namítají, že problémem těchto teorií ‚ekvivalentního účinku‘ je, že tento účinek je možno změřit nebo předpovědět pouze na základě překladatelovy intuice.“ (Mateo: 174)

Koncept, že věrný překlad humoru je takový, který zachová ekvivalentní účinek, je velice dobrý v teorii, v praxi se ale nedá objektivně posoudit, zda byl ekvivalentní účinek opravdu zachován. Překlad objektivní nikdy nebyl ani nikdy nebude, protože se vždy jedná o osobní interpretaci textu z hlediska konkrétního překladatele. To platí o to více při překladu humoru, protože vnímání humoru je, jak už bylo řečeno, velice subjektivní.

Někteří teoretici přirovnávají překlad humoru k překladu poezie, protože „formální aspekty jsou nedílnou součástí obou typů textů“ (Mateo: 174). Podle Todorova „poezie i jazykové hříčky využívají dvojznačnost a mlhavost k vytvoření buďto estetického nebo humorného účinku“ (Attardo: 179). Chiaro ale uvádí, že na rozdíl od tradiční poezie, kde se „překladatel snaží napodobit nepoddajné sloky, rytmus a rým výchozího jazyka, se při překladu humoru musí vypořádat s anarchickým narušováním těchto formálních aspektů“ (Raskin 2008: 571).

Delabastita (Asimakoulas: 7) uvádí následující možnosti překladu jazykových hříček:

- a) jazyková hříčka VJ přeložena jako jazyková hříčka CJ;
- b) jazyková hříčka nepřeložena jako jazyková hříčka, ale jako:
 - a. fráze bez jazykové hříčky, která uchovává všechny původní významy;
 - b. fráze bez jazykové hříčky, která uchovává pouze jeden z relevantních významů;
 - c. rozšíření parafrází;
- c) jazyková hříčka přeložena jiným rétorickým prostředkem, například rýmem, opakováním, ironií atd;

- d) jazyková hříčka přeložena jako nulová jazyková hříčka;
- e) jazyková hříčka VJ převedena do CJ, čili nepřeložena;
- f) kompenzace - jazyková hříčka vložena tam, kde ve výchozím textu žádná není;
- g) redakční prostředky, například poznámky pod čarou.

Chceme-li analyzovat procesy při překladu humoru, je důležité rozlišovat mezi „schopností humoru porozumět a ocenit ho“ a mezi „schopností humor produkovat“ (obě Vandaele in Spakanaki). Jak už jsme řekli, překladatelovo vnímání humoru je vždy subjektivní, překladatel by ale při kritickém čtení měl být schopný rozpoznat stylistické prostředky, které se podílejí na estetickém a humorném účinku textu. Nejen že by tedy měl výborně rozumět výchozímu jazyku, ale také by se měl dostatečně orientovat v sociokulturních reáliích, aby dokázal rozeznat všechny aluze, konotace, registr, styl, žánr atd. Mimo této schopnosti je ale zároveň stejně důležité, aby byl překladatel schopen aktivně humor tvořit. Překlad jako takový je typ práce, který je z velké části závislý na talentu, a to platí tím spíše o překladu humoru. Pokud je totiž překladatel schopný humor ocenit, ale není schopný ho v cílovém jazyce reprodukovat, nedokáže vytvořit přijatelný překlad.

Veiga (11) uvádí tři úrovně kompetence při překladu audiovizuálního humoru:

- a) technická kompetence - například znalost titulkovacích postupů;
- b) překladatelská kompetence - lingvistické a komunikativní znalosti a schopnosti;
- c) humoristická kompetence - schopnost vnímat a tvořit humor.

Technická kompetence se dá nejvíce naučit a je nejméně důležitá při překladu, zatímco humoristická kompetence nejvíce závisí na talentu, a zároveň je nejvýznamnější. Mimoto Vandaele (Spakanaki) upozorňuje na to, že při překladu humoru je vždy nebezpečí, že bude překladatel pohlcen textem do té míry, že mu emoce zakalí racionální, analytický úsudek.

Z hlediska pragmatiky je humorná promluva perlokuční akt, což je podle *Nového akademického slovníku cizích slov* akt sloužící k „vyvolání nějakého účinku, reakce, efektu, důsledku, a to úmyslného nebo neúmyslného, verbálního nebo nonverbálního“. Ideální reakcí na humornou promluvu je samozřejmě smích.

Humorná promluva není komunikací v pravém slova smyslu, protože porušuje Griceova konverzační maxima, tedy říkat pravdivé, relevantní, stručné a výstižné informace. Raskin (1985: 103) tato maxima upravil pro humornou promluvu:

- a) maximum kvantity: uvést pouze tolik informací, kolik je nezbytných pro vtip;
- b) maximum kvality: říkat pouze to, co se shoduje se světem vtipu;
- c) maximum relevance: říkat pouze to, co je pro vtip relevantní;
- d) maximum způsobu: říkat vtip výstižně a ve správném podání.

Zejména poslední pravidlo je důležité, protože zdůrazňuje, že vtip musí být správně podán, aby nám připadal vtipný, musí mít tedy správnou délku, načasování, umístění pointy atd. Tento faktor dovedli k dokonalosti profesionální komikové, kteří dokážou podat i banální vtip tak, že jsou jim odpovědí salvy smíchu.

„Mary Douglas uvádí, že vtip musí být zároveň pochopen jako vtip a připuštěn jako vtip“ (Palmer: 21). Posluchač si tedy musí uvědomit, že je promluva vtipná a rozhodnout se, zda se jedná o něco, co může být předmětem humorné promluvy. U profesionálních komiků toto vyjednávání a otázka vhodnosti situace odpadá a obvykle se nestává, že by se jejich publikum nesmálo. Palmer ale uvádí, že se jim na druhou stranu někdy vyčítá, že je jejich humor příliš banální, příliš hrubý nebo se snaží šokovat volbou kontroverzních témat. Vnímání humoru jednotlivcem je ovlivňováno mnoha různými faktory. Různí lidé mají rádi různé typy komedie a naopak určité skupiny lidí mají tendenci mít v oblíbenosti podobný typ humoru. Příkladem typu komedie populární u určité skupiny lidí jsou právě Monty Python, kteří jsou kultovní komedií pro mladé lidi, zejména vysokoškoláky, po celém světě.

4. Audiovizuální překlad

Audiovizuální překlad je zvláštní kategorií překladu, do níž se mimo filmového překladu řadí i překlad počítačových her a komiksů. V této kapitole se ale zaměřím čistě na překlad filmu. Podle Chiaro (Raskin 2010: 590) je film komplexní sémiotická entita, která zprostředkovává akustické a vizuální verbální znaky a akustické a vizuální neverbální znaky. Překládají se pouze akustické verbální znaky, méně často se mohou překládat také verbální znaky vizuální, například když se překládají cedule a označení. Překladatel je tedy nucen překládat jazykovou část, zatímco ostatní významové roviny, například zvuky, gesta a obraz, zůstávají nepřeloženy. To činí překlad obtížným zejména v případě jazykových hříček a narážek, které jsou spojeny s vizuální rovinou. Překladatel se v tom případě musí pokusit vymyslet novou narážku, která bude fungovat v cílovém jazyce a zároveň odpovídat tomu, co se děje na obrazovce.

Překlad ztěžuje také to, že nesmí být delší než originální promluva, takže překladatel nemá příliš prostoru na parafráze a vnitřní vysvětlivky, ani nemluvě o redakčních úpravách uvedených jako jedna z možností překladu jazykových hříček v předchozí kapitole. Výsledný text by měl také být snadno pochopitelný, protože narozdíl od překladu knižního nemá divák možnost si složitější větu přečíst víckrát.

Další zvláštností audiovizuálního překladu je, že se jedná o převod mluveného jazyka, takže překlad musí zprostředkovat prvky mluvenosti, tedy kratší a spíše souřadné věty, větší výskyt osobních zájmen, kontaktní výrazy, jiný slovosled atd.

Hlavními dvěma způsoby, jak překládat film, jsou titulky a dabing. Při výběru způsobu překladu rozhoduje obvykle tradice. Evropa se totiž dělí na „dabující“ a „titulkující“ země podle toho, jaký druh převodu v nich převládá. Mezi dabující země se řadí Itálie, Francie, Španělsko, Itálie, Německo a Česká republika, zatímco titulkující země jsou například Švédsko, Norsko, Dánsko a Holandsko. Lyuken k tomu ještě uvádí Velkou Británii jako zemi, která používá oba typy podle potřeby. Mimo to ještě tento výčet doplňují Polsko a Pobaltí, které využívají rychlodabing. V žádné zemi se ale nevyskytuje pouze jeden typ audiovizuálního překladu, protože i titulkovací země musí dabovat pořady pro děti, zatímco dabující země zase často titulkují alternativní filmy.

Tradiční dabing je označován jako synchronní dabing, protože se cílová promluva musí sladit s vizuální stránkou originálu. Lyuken (73) definuje dabing jako „nahrazení originální promluvy nahrávkou promluvy, která je věrným překladem původní promluvy a snaží se napodobit načasování, frázování a pohyby rtů originálu“. V ideálním případě

připadá na každou postavu jeden dabingový herec, i když v praxi se někdy šetří a jeden dabér zvládá namluvit několik vedlejších postav. Rychlodabing oproti tomu není synchronizován a celý film je obvykle namluven jedním dabingovým hercem.

Varela (Orero: 41) uvádí tři obecně uznávané konvence synchronního dabingu: vizuální synchronii, kinetickou synchronii a isochronii. Vizuální synchronie je sladění cílového textu s pohyby úst originálu tak, aby výsledný konglomerát působil co nejpřirozeněji. Snažit se napodobit všechny pohyby rtů by byl zajisté nadlidský úkon, překlad se tedy synchronizuje pouze při detailnějších záběrech na obličej. Dále se synchronizují zejména vizuálně výrazné hlásky, tedy otevřené samohlásky, zaokrouhlené samohlásky a labiální, případně labiodentální souhlásky. Není ale nutné překládat [u] pouze jako [u] a podobně, protože obvykle stačí nalézt hlásku ze stejné kategorie, [u] lze tedy zaměnit za jakoukoliv zaokrouhlenou samohlásku.

Kinetickou synchronií se označuje sladění jazykové roviny s gesty a pohyby postav. Pokud tedy postava kývne na souhlas, měl by být souhlas vyjádřen i v jazykové rovině. V neposlední řadě je také nutné sladit cílovou promluvu s vizuální rovinou filmu tak, aby jazyková a vizuální stránka promluv jednotlivých postav vždy začínala a končila stejně a byla tedy isochronní. Nemělo by se tedy stát, že bychom slyšeli řeč postavy ve filmu, přestože je vidět, že tato postava už domluvila.

Lorenzo, Pereira a Xoubanova (Gambier: 271) k uvedeným třem typům přidávají ještě dva typy synchronie, synchronii obsahu a synchronii postav. Podle synchronie obsahu musí cílový text odpovídat původnímu příběhu, zatímco podle synchronie postav musí hlas dabingového herce odpovídat charakteru, pohlaví a věku dabované postavy.

Dabing je jedním z typů překladu, jehož důležitou součástí je také způsob podání. Kvalitu dabingu totiž neovlivňuje jen kvalita překladu, ale také kvalita technického vybavení, výběr herců pro jednotlivé role a kvalita hereckého podání. Stejně jako jinde i zde platí, že kvalita dabingu se úměrně snižuje s úsporou peněz a času. Herci by správně měli mít možnost si dabing filmu párkrát projít a vyzkoušet nanečisto, aby se mohli sžít s postavou. Z důvodu úspor se ale může stát, že vidí film poprvé až při nahrávání.

Dabing má proti titulům výhodu, že délka původního dialogu se shoduje s délkou cílového dialogu, takže nedochází k takové kondenzaci. Na druhou stranu ale „určitá část původního textu stejně zůstane nepřeložena, protože se velká část tohoto cenného času musí někdy využít pro vytvoření zvuků odpovídajících pohybům rtů“ (Lyuken: 155).

Titulky jsou „kondenzované psané překlady původního dialogu ve formě jednotlivých řádků textu, [...] které mizí a objevují se s odpovídající částí původního

dialogu“ (Lyuken, 31). Nejčastěji jsou titulky interlingvální; intralingvální titulky se často dělají například pro lidi s poškozením sluchu nebo jako pomůcka při výuce jazyků. Narozdíl od dabingu mají titulky také vzdělávací funkci. Podle Gottlieba (Orero: 87) interlingvální titulky pomáhají při studiu cizích jazyků, zlepšují čtení a umožňují levnou a snadnou mezinárodní výměnu. Na druhou stranu ale také upevňují dominantní postavení angličtiny, protože většina filmů se dnes překládá právě z tohoto jazyka. Evropská unie v současné době prosazuje titulky, protože zlepšují jazykové znalosti diváků.

Největší nevýhodou titulků je jejich délka. Jeden řádek titulku totiž může obsahovat obvykle maximálně 30 znaků a obecně platí, že by měl být titulek na obrazovce vidět alespoň jednu sekundu na každých 10 znaků. Překladatel se tedy musí potýkat s obvyklými problémy literárního překladu, tedy s překladem jazykových hříček, idiomů, kulturních referencí atd., ale nadto se ještě musí řídit časovými a prostorovými omezeními titulků.

Gáll (2) také upozorňuje na to, že kromě těchto požadavků se od překladatele očekává také, že bude zasahovat do původního textu pokud možno co nejméně. U titulků má totiž divák se znalostí původního jazyka možnost neustále srovnávat původní a přeloženou verzi a přílišné odchýlení od původního textu může považovat za chybný překlad, i když by se třeba jednalo o funkční řešení. V tomto směru má tedy větší volnost překladatel dabingu. Tuto volnost ukazuje například italsky dabovaný seriál *Nanny*, v němž překladatelé úspěšně změnili hlavní postavu Fran z židovky na italskou katoličku (Chiaro 2010: 10).

Podle Lomheima (Orero: 87) je délka původního dialogu kondenzována na 20 – 40 %. Při takovémto stupni kondenzace musí nutně dojít k značné ztrátě významu. Překladatel titulků tedy musí být schopný rozpoznat to, co je v originálním dialogu podstatné, a dokázat to několika slovy vystihnout.

V důsledku kondenzace volí překladatelé co nejkratší slova a vynechávají podle svého uvážení nedůležité informace. Často se proto nepřevádí prvky mluvenosti, například opakování a kontaktní výrazy, jako například „jasně“ nebo „že jo“. Překladatelé by se je ale měli snažit zachovat, protože díky nim řeč působí přirozeněji. „Velice často jsou tyto prvky nezbytné pro porozumění textu a v některých případech jsou dokonce nositeli veškerého významu, i když je jejich smyslem jen vytvořit určitý účinek na diváky“ (Leech a Svartvik in Chiaro 2008: 118). Podle Chiaro bývají při překladu opomíjeny také „méně důležité kulturní reference“ (Chiaro 2008: 170), snadno se ztrácí také významy spojené s registrem a mezilidským aspektem řeči (Remael in Gambier: 226). Velikou nevýhodou titulků je i to, že za všech okolností musí na obrazovce zůstat nejméně několik sekund. To

společně s jejich velice omezenou délkou představuje značný problém při překladu rychlých výměn replik nebo monologu, kde dochází potom k maximální kondenzaci textu.

Není možné říci, který ze způsobů převodu je nejlepší. Obě metody mají své výhody a nevýhody a nelze říci, která je ta pravá. Obě také k překladu přistupují jinak, protože titulky jsou metodou doplňkovou, zatímco dabing nahrazuje původní znění. Gottlieb ale nepovažuje za dostatečný ani jeden způsob a tvrdí, že jediným plně funkčním převodem originálního filmu je jeho remake.

„Titulkování, ačkoliv často považované za autentičtější metodu než dabing, představuje zásadní odklon od sémiotické struktury zvukového filmu, protože znovu zavádí způsob překladu němých filmů, tedy psané znaky. Na druhou stranu dabing, „přirozený“, isosémiotický typ překladu, vytváří konglomerátní produkt, v němž hlasy, které slyšíme, jsou odděleny od obličejů a gest na obrazovce, a proto nikdy nevytvoří zcela přirozený dojem. Jedině remaky jsou schopné plně nahradit originální verzi.“
(Gottlieb in Orero: 87)

V České republice v kinech dříve převládaly jasně titulky, ale dnes je mnoho verzí filmů dabovaných, obzvláště pokud jsou v dnes tak oblíbeném 3D. Drtivá většina televizních pořadů je dabována s výjimkou některých pořadů na ČT2 a nyní i Prima Cool. Ministerstvo školství i Evropská unie tlačí na české televizní společnosti, aby zvýšily poměr vysílaných titulkovaných filmů. Komerční televize to ale obvykle odmítají s poukazem na to, že titulkované filmy mají obecně menší sledovanost a jako takové by měly být doménou spíše veřejnoprávní televize. Výjimkou je Prima Cool, která se rozhodla vyjít vstříc mladým lidem, kteří znají seriály z internetu v původní verzi a jsou zklamaní, když vidí seriály předabované. Tato televizní stanice se tedy rozhodla pro určitý experiment a uvedla v současné době celosvětově populární seriály *How I Met Your Mother* a *The Big Bang Theory* v původním znění s titulky.

Česká televize uvedla, že by v budoucnu chtěla přejít na duální vysílání³, v němž by si divák mohl sám zvolit, zda chce vidět dabovanou nebo titulkovanou verzi, momentálně to ale údajně není možné z důvodu malé kapacity datového toku při digitálním vysílání. Tento systém už ostatně funguje na DVD, které nabízí nejenom překlady do více jazyků, ale divák si také může vybrat typ překladu. Pokud by tedy diváci měli k dispozici obě

³ Pavla Kubálková, Jana Sotonová. „Nedabujte cizí filmy, vyzývá stát televizi“. lidovky.cz. 15. 10. 2010. Lidové noviny 1. 4. 2012 <http://www.lidovky.cz/nedabujte-cizi-filmy-vyzyva-stat-televizi-fjh-/ln_domov.asp?c=A101014_215825_ln_domov_ani>

varianty, ztratila by dnes tak ohnivá debata veškerý smysl. Zavést tento systém do kin bude ale zřejmě nadále nemožné.

Kvalitu výsledného produktu ovlivňují i podmínky vzniku překladu. V dnešní době se často stává, že překladatelé musí překlad vyhotovit velmi rychle, aby produkční společnosti mohly uvést filmy co nejdříve po jejich premiéře. Správně by k filmu měli překladatelé dostávat i scénář nebo dialogovou listinu, může se ale stát, že jsou nuceni překládat film bez takovýchto pomůcek. V některých případech rozhoduje také cena, kdy je levnější zaplatit nezkušeného překladatele. Toto všechno jsou faktory, které v dnešní době nepříznivě ovlivňují kvalitu překladu. Proti nim se dá bojovat pouze tlakem veřejnosti na kvalitnější překlady. To je ale velice těžké provést v praxi, protože k divákům se dostane vždy jen jedna verze překladu a nemají tedy možnost si vybírat.

5. Kulturní převod

Tato kapitola je spíše jen krátkým shrnutím, protože některé problémy přenosu kulturně specifických prvků, s nimiž se překladatel setkává, a možné strategie jejich překladu už byly zmíněny v předchozích kapitolách. Jak už bylo řečeno, překlad je nejen mezijazykový, ale i mezikulturní přenos, protože jazyk je nedílnou součástí kultury a výchozí text obsahuje vždy mnoho kulturních referencí.

Překlad je textem, v němž se stýkají dvě kultury. To bude vždy vytvářet určité napětí, protože překlad by správně měl působit přirozeně jako text cílové kultury, zároveň ale odkazovat ke kultuře textu výchozího. Protože ale obsahuje cizí prvky, nebude nikdy působit tak přirozeně jako text domácí literatury.

Zprostředkovat všechny významy a nuance původního textu je bohužel nemožné, proto také pesimističtější teoretikové tvrdí, že překlad je nemožný. Text ale ztrácí své významy nejen překladem, ale také zastaráváním. Uvedeme-li extrémní příklad, Shakespearovy texty čte dnes mnoho lidí, pokud by ale chtěli pochopit všechny významy a konotace původního textu, museli by si přečíst alespoň kritické vydání s podrobnými vysvětlivkami. A ani tehdy by text neměl na čtenáře stejný účinek jako na čtenáře v době svého vzniku. Důležité tedy je, aby se překladatel snažil zprostředkovat co nejvíce významů obsažených v textu, aby překlad zněl přirozeně a neměl příliš mnoho interferencí, aby stylově odpovídal předloze a zároveň se dokázal začlenit do domácí literární tradice.

Je na překladateli, aby zvolil, do jaké míry bude v překladu zastoupena výchozí a cílová kultura, tedy zda se rozhodne pro naturalizaci nebo exotizaci předlohy (Popovič), pro zachování zvláštního nebo obecného (Levý). Ani jeden z případů nelze samozřejmě provést stoprocentně. Důsledná exotizace by byla pouhou kopií původního textu, zatímco důsledná naturalizace by byla jeho adaptací. Leppihalme (Chiaro 2008: 102–104) vyjmenovává následující metody převodu extralingvistických kulturních referencí:

- a) strategie minimálního zásahu:
 - a. oficiální ekvivalent – kulturní reference má obecně uznávaný ekvivalent;
 - b. převod – kulturní reference je ponechána nezměněna;
 - c. přímý překlad – změní se pouze jazyk;
- b) intervenční strategie:
 - a. specifikace;
 - b. generalizace;

c. substituce.

Chiaro ještě dodává, že by k tomuto výčtu měla být přidána omise, která je také legitimní překladatelskou strategií, užívanou obzvláště u titulkování. Pojem je možné převést nezměněný buďto bez jakéhokoliv vysvětlení, nebo přidat vysvětlení pojmu pomocí vnitřní vysvětlivky nebo poznámky pod čarou. Z těchto dvou možností je dnes nejvíce doporučovaná vnitřní vysvětlivka, protože poznámky pod čarou zbytečně ruší při čtení textu. U titulků a dabingu je vnitřní vysvětlivka samozřejmě jedinou možností.

Největší výzvou pro překladatele jsou takové kulturní termíny, pro něž neexistuje v cílové kultuře ekvivalent, není tedy možné je přeložit přímo. Jako příklad těchto kulturně specifických termínů uvádíme následující výčet:

- a) formy vázané na jazyk:
 - a. metafora, přísloví, idiomy, aluze;
 - b. verbální humor;
 - c. písně, básně, rýmy;
 - d. konotace;
 - e. registr a jeho sociokulturní konotace;
- b) kulturní stereotypy – například o cizincích, policistech, tchýnách apod.;
- c) realie – instituce, slavní lidé, geografická místa atd.

V těchto případech musí překladatel použít buďto substituci, generalizaci, specifikaci, omisi nebo převod s vysvětlivkou nebo bez ní. Možné převody jazykových hříček podle Delabastity jsme už uvedli v kap. 3.

Značným problémem při překladu je registr, obzvláště je-li registr zdrojem humoru. Pokud se v původním textu objevuje nesoulad registrů, musí se ho překladatel pokusit zachovat. Podle Attarda se totiž jedná o nejvýznamnější rovinu humoru, opozici skriptů. Registr jednotlivých jazyků se ale může velice lišit a konotovat zcela jiné věci, obzvláště u regionálních a sociálních dialektů. V češtině je těžké najít jazykovou varietu s podobnou konotací, jakou má Cockney nebo skotský dialekt. Překladatel tento problém většinou tvoří vytvořením jakéhosi pseudodialektu nebo slangu, v němž použije prvky obecněji rozšířených jazykových variet, nebo neutralizací. Někteří překladatelé volí strategii záměny dialektu výchozí kultury za dialekt cílové kultury s podobnými konotacemi. Tento postup má ale to úskalí, že konkrétní český dialekt nebo slang může mít i nežádoucí konotace, nebo není dostatečně známý, aby čtenáři jeho předpokládané konotace rozpoznali. Dalším problémem je, že postava americké detektivky mluvící hanáckým dialektem by vyvolala nežádoucí účinek na čtenáře. Překlad by totiž měl zprostředkovat

atmosféru výchozí kultury a přimíchání specifických prvků cílové kultury tuto atmosféru naruší.

6. Monty Python

Monty Python byla britská komediální skupina působící od roku 1969 do roku 1989. Jejími členy byli Graham Chapman, Michael Palin, Terry Jones, John Cleese, Eric Idle a americký animátor Terry Gilliam. Prvním počinem skupiny byl seriál *Monty Pythonův létající cirkus*⁴ (Monty Python's Flying Circus). Seriál je tvořen čtyřmi sériemi o 45 epizodách, které se vysílaly mezi lety 1969 a 1974. Poslední, čtvrtá série má pouze 6 epizod a nepodílel se na ní John Cleese, který mezitím odešel, aby vytvořil dnes už klasický sitcom *Hotýlek* (Fawlty Towers). Mimo to ještě skupina uvedla v roce 1971 film *A teď něco úplně jiného* (And Now for Something Completely Different), což byl výběr skečů z *Létajícího cirkusu*, a v roce 1972 vytvořila dva speciální díly *Létajícího cirkusu* pro německou televizní stanici ARD pod názvem *Monty Python's Fliegender Zirkus*. První díl namluvila skupina německy, druhý díl už má německý dabing. V následujících letech se potom už zase kompletní skupina sešla na tvorbě tří celovečerních filmů: *Monty Python a svatý grál* (Monty Python and The Holy Grail), *Monty Python: Život Briana* (Monty Python's Life of Brian) a *Monty Python: Smysl života* (Monty Python's The Meaning of Life).

Někteří lidé připodobňují Monty Python k Beatles anebo rockovým skupinám. Jiří Bilbo Reidinger například podotýká, že „to, co znamenali Beatles pro populární hudbu, znamenají [Monty Pythoni] pro komedii“⁵. Je tu bohužel i smutná paralela, protože jak Beatles, tak Monty Python se rozpadli po smrti jednoho z členů. Přestože ale skupina už oficiálně neexistuje, zbývající členové se nadále scházejí a spolupracují na různých projektech, nemluvě o různých audionahrávkách, knihách nebo i počítačových hrách, které stále jménem Monty Pythonů vycházejí.

Nedávno se zvedl znovu zájem o tuto skupinu díky Ericovi Idleovi, který v roce 2004 uvedl v Americe muzikál *Spamalot*, v němž podle vlastních slov „s láskou vykradl“ film *Monty Python a svatý grál*. Tento muzikál si rychle získal oblibu po celém světě. V roce 2007 Idle vytvořil další dílo, *Not the Messiah: He's a Very Naughty Boy*, což je oratorium na motivy filmu *Monty Python: Život Briana*.

Vliv, jaký měla tato skupina na světovou popkulturu, ukazuje i to, že lze v *Oxford English Dictionary* nalézt heslo „pythonesque“, tedy „pythonský“: „související s Monty Pythonovým létajícím cirkusem, populárním britským komediálním seriálem ze 70. let, který se vyznačoval absurdním nebo surrealistickým humorem; pro tento seriál

⁴ Celkový přehled tvorby viz Příloha 1

⁵ B. J. Reidinger a P. Turek. „Ryby s lidskou tváří.“ *Svět a divadlo* roč. 4, č. 10, s. 6

charakteristický nebo na něj odkazující.“⁶ Terry Jones ale trefně poznamenal, že je existencí takového slova poněkud zklamaný, protože původním záměrem Monty Pythonů bylo vytvořit něco nového a nezařaditelného a „fakt, že ‚pythonský‘ je nyní heslem v *Oxford English Dictionary* jen ukazuje, jak moc se to skupině nepodařilo“⁷.

⁶ Vliv skupiny na světovou popkulturu je značný. Málokdo si uvědomuje, že dnes tak často užívané slovo „spam“ pochází z jedné pythonské skeče. Programátor Guido van Rossum pojmenoval svůj programovací jazyk „Python“. Fosílie prehistorického hada nalezená v roce 1985 v Austrálii byla pojmenovaná *Montypythonoides riversleighensis*. Po členech skupiny bylo pojmenováno sedm asteroidů: 9617 *Grahamchapman*, 9618 *Johncleese*, 9619 *Terrygilliam*, 9620 *Ericidle*, 9621 *Michaelpalin*, 9622 *Terryjones*, a 13681 *Monty Python*.

⁷Sam Leigh. „Cultural notebook“. [prospectmagazine.co.uk](http://www.prospectmagazine.co.uk). 23. 9. 2009 Prospect 6. 4. 2012
<<http://www.prospectmagazine.co.uk/tag/oed/>>

6.1 Předchůdci

V této podkapitole popíšu vývoj skečových⁸ pořadů v rámci britské komedie ve 20. století, která předcházela *Monty Pythonovu létajícímu cirkusu*, a zaměříme se zejména na období mezi 50. a 70. lety, v němž se utvářel komediální styl, na nějž skupina Monty Python přímo navazovala.

Roger Wilmut (1980: xvii) popisuje od počátku 20. století do 80. let tři vlny britské komedie: music hally, válečné komiky a univerzitní komedii. Až do 2. světové války, čili před vzestupem rádia a televize jakožto hlavní zábavy pracující třídy, dominovaly poli lehké zábavy music hally⁹. Tento druh divadelní zábavy měl tu výhodu, že si komici obvykle vystačili s malým množstvím vtipů, které celý život opakovali před různým publikem a pilovali je tak k dokonalosti. Tato praxe se změnila až s příchodem rozhlasové komedie, která byla vysílána celostátně, a tak bylo nutné psát každý týden nové vtipy.

Rádio ovládla po druhé světové válce generace tzv. válečných komiků, čili komiků, kteří získali první komediální zkušenosti během druhé světové války. Ti se na frontě obvykle přihlásili do programu pro zvýšení morálky jednotek a dostali tak možnost vystupovat pro pobavení svých spolubojovníků. Po válce potom našli uplatnění jako komici v rádiu. Mezi nejznámější představitele této generace se řadí Spike Milligan, Peter Sellers, Harry Secombe a Michael Bentine, tvůrci kultovního rádiového pořadu *The Goon Show*.

Pořad se vysílal mezi lety 1951 a 1961, i když kvůli tehdejší politice BBC se první čtyři série vysílané mezi lety 1951 a 1954 až na výjimky vůbec nedochovaly. BBC totiž sice pečlivě archivovala sportovní utkání, komediální pořady ale mazala, aby mohla recyklovat filmový materiál. Mnoho pořadů, o kterých se zmíníme dále, bylo tímto problémem postihnuto. *Monty Pythonův létající cirkus* se zachránil jen díky tomu, že o něj celkem brzy projevil zájem americká televize a proto bylo pro BBC výhodnější ho archivovat.

Už samotný název *The Goon Show* napovídá, že se nejedná o tradiční komedii, slovo „goon“ totiž nic neznamena. BBC ze začátku tento název odmítla, a tak se pořad jmenoval nejdříve jen *Crazy People*. Pořad ale slavil nevídaný úspěch, na konci první série

⁸ „Skeč“ je podle Divadelního slovníku „krátká scéna, představující zpravidla komickou situaci, hraná malým počtem herců, kterým nejde o hlubší charakteristiku a složitější zápletku, ale zdůrazňující momenty komické a „podvratné“, satirické“.

⁹ „Music hall“ je podle *Cambridge Dictionary* „druh divadelní zábavy v 19. a 20. století kombinující hudbu, tanec a vtipy“.

už měl celé dva miliony posluchačů, a tak se BBC uvolila změnit název na původně požadovaný *The Goon Show*.

Pořad měl celkem tradiční formát, který vycházel z tradice music hallů, takže se skládal z komediálních skečů a hudebních meziher. Hlavním autorem byl Spike Milligan, který se zasloužil o průlomové využití složitých zvukových efektů k vytvoření umělé, často až surrealistické reality. Bizarní zápletky odehrávající se ve zběsilém tempu pojednávaly například o výstupu na vrchol Mt. Everestu zevnitř nebo o zmizení Downing street č. 10. Jedním z oblíbených prostředků Milliganova absurdního humoru byl přenos vlastnosti z jednoho objektu na druhý. Uvedu jeden příklad za všechny: Sellersova postava Grytpype nabízela ke kouření gorily, žesťové nástroje, obrázky královny Viktorie a různé jiné podivnosti: – „Dáš si gorilu?“ – „Ne, teď jsem jednu udusil.“

Umělecká kvalita a popularita *The Goon Show* inspirovala mnoho následovníků, mezi jinými právě britské členy skupiny Monty Python. Takto popsal dopad *The Goon Show* na soudobou komediální tvorbu John Cleese: „Lidé si dnes jen těžko představí, jak upjatá, korektní a uctívá k autoritám byla anglická společnost v 50. letech. S *The Goon Show* přišel první záchvěv rebelství, z kterého potom vyrašila satirická komedie. Díky tomu jsme mohli být ještě bláznivější, než jsme původně chtěli být,“¹⁰.

Milligan byl geniální komik a inovátor, který dokázal protrhnout hráze konvenční komedie a umožnil tak nástup tzv. alternativní nebo také surrealistické komedie. Jeho nadčasový pořad se vysílá až dodnes a mnoho komiků ho označuje za svou inspiraci. Stephen Fry označil Milligana za „pradědečka moderní komedie“¹¹ a Eddie Izzard se o něm vyjadřuje jako o „kmotrovi alternativní komedie“¹².

Tento netradiční komediální pořad se stal předzvěstí divoké satiry 60. let. Morgan podotýká, že „ačkoliv pořad proslavil zejména vypjatý surrealismus, jeho oslava nelogičnosti v rychlém tempu a záliba v satíře otevřela dveře agresivnější komedii 60. let, například *Beyond the Fringe* [...], *That Was the Week That Was* a *The Frost Report*“ (Morgan: 5).

Třetí vlna komedie se, jak už bylo řečeno, zrodila na univerzitách. Koncem 50. a počátkem 60. let se totiž staly význačným centrem komedie nejstarší britské univerzity

¹⁰ John Ezard. „Spike Milligan 1918–2002: His part in the nation's laughter: Tributes galore for the eccentric genius who gave birth to a new brand of comedy.“ [Guardian.co.uk](http://search.proquest.com.ezproxy.is.cuni.cz/docview/245776706/1309F4F035317F6E2CA/6?accountid=35514) 28. 10. 2002 The Guardian 27. 10. 2011 <<http://search.proquest.com.ezproxy.is.cuni.cz/docview/245776706/1309F4F035317F6E2CA/6?accountid=35514>>

¹¹ viz pozn. 2

¹² Eddie Izzard. „It's stupid and I love it“. [guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk/stage/2005/feb/14/comedy). 9. 1. 2011 The Guardian 18. 11. 2011 <<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/feb/14/comedy>>

Oxford a Cambridge. Obě univerzity sice měly dlouhou tradici dramatických a komediálních klubů, ty ale až do 50. let zůstávaly takřka bez povšimnutí. V Cambridge byla komediální tradice o něco silnější, protože zde už od roku 1883 existoval elitistický Footlights Club zaměřený čistě na komedii. Footlights Club měl pevně danou hierarchii i pravidla přijímání nových členů. Pokud se totiž některý student chtěl stát jeho členem, nemohl se sám přihlásit, ale musel být doporučen stávajícím členem na základě svých dosavadních výkonů na neformálních představeních, a pozván na konkurz. Členy tohoto klubu byli i Graham Chapman, John Cleese a Eric Idle. Členy klubu mohli dlouho být jen muži a byl to právě Idle, který se stal prezidentem klubu v roce 1965, kdo povolil ženám vstoupit do klubu. Je ale nutno podotknout, že zákaz se týkal pouze členství v klubu, ženám nebylo zakázáno vystupovat, i když to nebylo až tak obvyklé. V ženských rolích vystupovali tedy hlavně muži, v tomto směru se tedy moderní Británie příliš nelišila od alžbětinské doby. Tato praxe se projevila i v *Létajícím cirkusu*, jehož protagonisté dosáhli nezapomenutelného komického účinku, když sami ztvárnili různé hospodyňky, babky a poletuchy.

Na Oxfordu působili aspirující komici zejména v Oxfordském dramatickém spolku (Oxford Dramatic Society) a v Klubu experimentálního divadla (Oxford Theatre Club). Oxfordští i cambridgeští studenti uváděli každý rok výběr svých nejlepších scének na Edinburském festivalu umění na tzv. Fringe, což byla neoficiální přehlídka malých, převážně experimentálních představení.

V roce 1954 se jedné z těchto studentských revue¹³ podařilo dostat z Fringe až na londýnský West End, kde ale neměla výrazný úspěch, a tak přišel průlom až v roce 1960 s revue *Beyond the Fringe*, která přinesla zánik tradičních revue a určila další směr britské komedie. Jejími autory a zároveň protagonisty byli Peter Cook a Jonathan Miller z Cambridge a Alan Bennett a Dudley Moore z Oxfordu.

Tradiční studentské skeče byly směsí hudby a skečů, které nebyly příliš satirické, a pokud ano, čerpaly spíše z dění na univerzitním kampusu, takže byly aktuální jen pro univerzitní publikum. *Beyond the Fringe* byla z velké části postavená na tomto tradičním formátu, zároveň ale obsahovala silně satirické scénky komentující současné dění. Revue obsahovala například skeč o trestu smrti nebo nukleárních zbraních a Peter Cook se proslavil imitací tehdejšího premiéra Harolda MacMillana, což byla první a na několik let

¹³ Revue je podle *Nového akademického slovníku cizích slov* „dramatický žánr sestavený ze samostatných výstupů spojených ve zdánlivý celek“.

jediná jevištní parodie na žijícího premiéra. Odklon od tradiční revue trefně vystihl Jonathan Miller:

„K úspěchu představení přispělo, že jsme se rozhodli nestavět na podmínkových tvrzeních, z nichž vždy vycházel starý typ revue – ‚nebylo by vtipné, *kdyby...*‘ Naše představa naopak byla – ‚není vtipné, *že...*‘ – co takhle zkusit vyzkoušet, co se opravdu děje, napodobit to a připomenout tak lidem [...], jak absurdní věci doopravdy jsou.“ (Wilmut 1980: 17, kurzíva převzata z originálu).

Originální byl nejenom obsah revue, ale i její rychlé tempo a velice strohé jevištní uvedení. Herci se totiž z finančních důvodů rozhodli nepoužívat kulisy a kostýmy, vystupovali tedy na holém jevišti a v černých rolácích, jež se následně staly symbolem tohoto představení.

Revue slavila neuvěřitelný úspěch. Hrála se až do roku 1966 a dočkala se i turné po USA, kde se po návratu původních herců do Británie hrálo představení ještě nějakou dobu s americkým obsazením. Co se týče Londýna, podle Wilmuta (1980: 24) inscenace natolik změnila britské divadlo, že tradiční revue se z Londýna zcela vytratily. Úspěch této revue měl potom za následek rozmach satiry v 60. letech.

Nejznámějším zástupcem této satirické vlny je televizní pořad *That Was The Week That Was*, známý také jako *TW3*. Pořad se vysílal mezi lety 1962 a 1963 a vznikl na popud Hughu Greena, generálního ředitele BBC. Greene se zasadil o vytvoření britského satirického pořadu poté, co se v Německu seznámil s politickým kabaretem a rozhodl se uvést jeho obdobu v britské televizi. Greene působil ve své funkci od roku 1960 do roku 1969 a zasloužil se o liberalizaci BBC a uvolnění cenzury, díky čemuž mohlo vzniknout mnoho originálních komediálních pořadů.

Hlavní postavou pořadu se stal David Frost, který vyplňoval přechody mezi skečemi krátkými vtipy a komentoval aktuální dění. Mimo něj se v pořadu střídalo větší množství herců. Tento satirický pořad, který se zaměřoval na královskou rodinu, politiku, náboženství a sexualitu, přilákal k televizi neskutečných 12 milionů diváků a Frost se tak stal národní celebritou.

Vliv, jaký měl tento pořad na dění v Británii, dokazuje i aféra Profumo. V roce 1963 vyšlo najevo, že se ministr války John Profumo zapletl s prostitutkou Christinou Keelerovou, jejímž dalším milencem byl také námořní atašé sovětského velvyslanectví

Evžen Ivanov. Podle deníku Guardian¹⁴ by v uctivé atmosféře 50. let skandál vyšuměl v podobě salónních klevet, ale v obrazoboreckých 60. letech byl skandál propírán v médiích a nakonec vedl až k pádu MacMillanovy vlády. Na tom měl lví podíl právě pořad *TW3*, který se do Profuma hojně třefoval. Mezi scénáristy *TW3* byli později i John Cleese a Graham Chapman.

Generální ředitel BBC Hugh Greene musel pořad zrušit v roce 1963 kvůli nadcházejícím volbám do parlamentu. BBC měla totiž za úkol podávat objektivní zprávy, obzvláště v předvolebním období, a jak Greene podotkl, „objektivní smích prostě neexistuje“ (Wilmot 1980: 71). Z tohoto důvodu došlo až do voleb v říjnu 1964 k celkovému útlumu satiry. Obecně se dá říct, že satira i poté zůstala spíše v útlumu a nastoupily nové styly komedie.

Paralelně se satirickou vlnou existoval anarchistický univerzitní humor, přestože satira byla zpočátku populárnější. Mezi těmito dvěma přístupy ke komedii existuje jeden zásadní rozdíl. Zatímco u satiry je humor pouhým prostředkem pro kritiku a nápravu společnosti, nastupující univerzitní revue, které se od satiry odklonily velice brzy po uvedení *Beyond the Fringe*, měly jen jeden cíl – být vtipné.

Z těchto revue se nejvíce proslavila *A Clump of Plinths* z produkce Footlights, která slavila v roce 1963 úspěch na edinburské Fringe a hráli v ní Tim Brooke-Taylor, John Cleese, David Hatch, Bill Oddie, Chris Stuart-Clark, Jo Kendall a Tony Buffery, jehož později nahradil Graham Chapman. Představení bylo pod změněným názvem *Cambridge Circus* dále uvedeno i v Londýně, kde si získalo takovou popularitu, že představení pokračovalo dále ještě na Nový Zéland a do USA. V New Yorku se tehdy odehrálo osudové setkání Johna Cleese a Terryho Gilliama. Gilliam tehdy tvořil fotografický komiks pro satirický časopis *Help!* a požádal Cleese, aby mu pro jeden z těchto komiksů pózoval v roli muže, který se zamiloval do Barbie panenky své dcery.

V roce 1964 se začal vysílat rádiový pořad vycházející z revue *Cambridge Circus*, který se jmenoval *I'm Sorry I'll Read That Again*. Účinkovali v něm Tim Brooke-Taylor, John Cleese, Graeme Garden, David Hatch, Jo Kendall a Bill Oddie. Pořad se vyznačoval originálním, nevázaným a místy surrealistickým humorem. Dosud nevídané bylo například používání vtipů i v úvodních a závěrečných titulcích, čehož s oblibou využíval i pozdější *Létající cirkus*. Podle Cleese si pořad získal takovou popularitu, že nadšené reakce publika

¹⁴ Derek Brown. „1963: The Profumo scandal“. [guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk/politics/2001/apr/10/past.derekbrown). 10. 4. 2001 The Guardian 9. 11. 2011
<<http://www.guardian.co.uk/politics/2001/apr/10/past.derekbrown>>

připomínaly spíše ovace fotbalových fanoušků (Wilmut 1980: 126). Pořad se vysílal s tříletou přestávkou až do roku 1973 a zapsal se do historie britského rádia.

David Frost byl známý také tím, že pomohl odstartovat kariéru mnoha mladých talentovaných komiků z Oxbridge. To je nejlépe vidět na jeho dalším pořadu *The Frost Report* (1966–67), kde se jako scénáristé sešli už všichni britští členové skupiny Monty Python i dva členové budoucí komediální skupiny *The Goodies*, Bill Oddie a Tim Brooke-Taylor. Pro Erica Idlea bylo toto jeho první angažmá a právě jím „končí infiltrace klubu Footlights do zábavního průmyslu“ (Wilmut 1980: 139). John Cleese v pořadu navíc i účinkoval po boku Ronnieho Barkera a Ronnieho Corbetta, budoucích *The Two Ronnies*, a samozřejmě Davida Frosta. Ten měl, stejně jako v *TW3*, roli hlasatele a komentátora, jehož monology uváděly a propojovaly scénky. Každá epizoda měla předem dané téma, např. právo, lékařství nebo mládí, kolem nichž se všechny scénky a komentáře točily. *Frost Report* se sice profilovala jako satirický pořad, vlna satiry byla ale v té době v Británii už na ústupu, takže většina materiálu v tomto pořadu byla vtipná sama o sobě, spíše než společenskokritická.

Zatímco John Cleese a Graham Chapman nadále pokračovali ve spolupráci s Davidem Frostem na novém pořadu *At Last the 1948 Show*, Michael Palin, Terry Jones a Eric Idle přijali nabídku komerční televize ITV a stali se hlavními scénáristy a herci dětského pořadu *Do Not Adjust Your Set*.

At Last the 1948 Show se vysílala od roku 1967 do roku 1968. Ačkoliv pořad vzešel z iniciativy Davida Frosta, Frost ho tentokrát pouze produkoval. V pořadu hráli John Cleese, Graham Chapman, Marty Feldman, Tim Brooke-Taylor a Aimi MacDonald. Tento pořad předznamenal *Monty Pythonův létající cirkus* tím, že také parodoval televizi a občas využíval skečů s volnou strukturou. V této době, kdy ještě neexistoval záznam na videu, se některé skeče recyklovaly ve více pořadech. Některé skeče použité v tomto pořadu pocházely z revue *Cambridge Cirkus* a potom ještě zařazeny i do filmu *How to Irritate People* a německých speciálů *Létajícího cirkusu*.

Do Not Adjust Your Set se vysílal mezi lety 1967 až 1969. Přestože se jednalo o pořad pro děti, Palin, Jones a Idle se rozhodli nepřizpůsobovat svůj humor dětskému publiku, pouze odstranili vulgarismy a sexuální narážky. V tomto pořadu měli poprvé tvůrčí svobodu a mohli hrát ve svých skečích, místo aby je psali pro jiné herce. Pořad se vyznačoval surrealistickými, volně pospojovanými, bizarními scénkami. Významnou

součástí pořadu byla také vystoupení kapely Bonzo Dog Doo-Dah Band, jejíž dadaistický, anarchistický styl značně inspiroval Terryho Jonese¹⁵.

V této době se do Londýna přistěhoval Terry Gilliam a John Cleese ho doporučil Humphreymu Barclayovi, který ho zaměstnal jako animátora pro pozdější epizody pořadu *Do Not Adjust Your Set*. Protože byl tehdy Gilliam v časové tísní, použil pro animace vystřižené obrázky, které si díky své originalitě rychle získaly oblibu a staly se charakteristickými pro jeho styl animace. Už v těchto několika sekvencích použil styl proudu vědomí a snové logiky, který potom dále rozvinul v *Monty Pythonově létajícím cirkusu*.

V roce 1969 vytvořili Michael Palin a Terry Jones pseudohistorický pořad *The Complete and Utter History of Britain*, v němž propojili historické události s moderním mediálním světem, takže například uváděli sportovní přenos z bitvy u Hastingsu. Tento styl byl dále použit jako východisko prvních dvou pythonských celovečerních filmů.

Spike Milligan vytvořil v roce 1969 vysoce surrealistický seriál *Q5*. Seriál se dále vysílal pod názvy *Q6*, *Q7*, *Q8*, *Q9* a *There's a Lot of It About* až do roku 1982. Tento seriál se začal vysílat pouhých několik měsíců před prvním uvedením *Létajícího cirkusu* a měl velký vliv na jeho výslednou podobu. Pořad se totiž začal vysílat brzy poté, co skupina Monty Python získala smlouvu na svůj pořad, ale ještě neměla jasnou představu o tom, jak bude vypadat. „Cítili jsme, že Spike dokázal to, o co jsme se sami pokoušeli, ale pokud byste se nás zeptali den předtím, nedokázali bychom popsat, co to vlastně bylo“ (McCabe: 191), vzpomíná John Cleese na jejich pocity po shlédnutí *Q5*. Milligan v pořadu vyvolával pocit odcizení tím, že poukazoval na médium televize a experimentoval s ním. Také opustil narativní strukturu skeče a pointu, zbýval pomyslnou čtvrtou stěnu a volně přecházel mezi scénkami. Například ukončoval skeče výrokem „Opravdu jsem to napsal?“, takže se vyhnul pointě a zároveň využil zcizovací efekt, protože poukázal na to, že celý pořad je jen jeho výtvořem. Aby se od *Q5* odlišili, rozhodli se členové skupiny Monty Python využít pro přechod mezi scénkami Gilliamovy surrealistické animace. Přestože je seriál *Q* nepochybně stejně originální a průkopnický jako *Létající cirkus*, nikdy nedosáhl takového úspěchu. Jako jeden z možných důvodů se uvádí, že série *Q* byla velice politicky nekorektní, Milligan totiž s oblibou používal rasistické nářky, obzvláště na Židy a Indý¹⁶.

¹⁵ Terry Jones v 2. epizodě pořadu *Monty Python: Almost the Truth*. Režie B. Jones, A. Parker, B. Timlett. DVD. Bill and Ben Productions & Eagle Rock Entertainment, 2009

¹⁶ „Q...“. [bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk/comedy/q/). 12. 1. 2012 <<http://www.bbc.co.uk/comedy/q/>>

Skupina Monty Python se neinspirovala pouze na Britských ostrovech, ale například také americkým pořadem *Rowan & Martin's Laugh-In*, který se vysílal mezi lety 1968 a 1973. V pořadu se v překotném tempu střídaly skeče a gagy plné sexuálních narážek, politické satiry a potrhlostí. Pořad měl volnou strukturu, ale ještě stále to byla struktura, protože zde byly pravidelně se vracející postavy a situace.

V této podkapitole jsme si ukázali, že *Monty Pythonův létající cirkus* navazoval na předchozí vývoj, i když se samozřejmě nedá mluvit o jednoduchém lineárním vývoji, protože v této době existovaly i jiné komické pořady, například *Marty*, *The Goodies* nebo *The Two Ronnies*, které neměly se surreálním stylem *Létajícího cirkusu* mnoho společného.

6.2 Monty Pythonův létající cirkus

Duchovním otcem *Monty Pythonova létajícího cirkusu* byl Barry Took, někdejší poradce oddělení komedie v BBC. Byl to právě on, kdo dostal nápad vytvořit pořad, jehož scénářistický a herecký tým by tvořili autoři tehdy velice originálních humoristických seriálů *Do Not Adjust Your Set* a *At Last the 1948 Show*, a právě on přesvědčil BBC, aby jim dala šanci. Díky někdejší liberální politice BBC tehdy Pythoni dostali zakázku na 13 epizod, se kterými si mohli dělat, co chtěli, pokud to bylo „zákonné a v rozumných mezích“ (Morgan: 22). Vedení BBC si totiž v té době zakládalo na tom, že ponechávalo veškerou kontrolu v rukou producentů pořadu a pořad vidělo poprvé, až když běžel v televizi, takže nedocházelo k téměř žádné cenzuře. O tuto politiku laissez-faire se nejvíce zasloužil již zmíněný Hugh Greene. „[Monty Pythoni] byli možná poslední lidé, kteří mohli těžit z vlivu Hugh Greena v BBC. Greene odešel z BBC 1. dubna 1969 a netrvalo dlouho a zmizela i jeho svobodomyslná politika“ (Wilmot 1980: 206). Monty Pythoni této volnosti také náležitě využili a vytvořili anarchistický, surrealistický pořad plný sexuálních narážek, nahoty, nechutností a násilí.

Tuto anarchii vyjadřuje i samotný název pořadu, který svou nesmyslností navazuje na tradici *The Goon Show*. Částečně se o něj zasloužil opět Barry Took, protože naléhal na vedení tak tvrdohlavě, až se na něj Michael Mills obořil, že je jako „zatracenej Barry Von Richthofen a jeho Létající cirkus“¹⁷ (Morgan: 20). V BBC se proto vžil *Létající cirkus* jako pracovní název pro pořad a protože BBC nechtěla přepisovat názvy interních dokumentů, název už pořadu zůstal a Monty Pythoni dostali za úkol vymyslet, čím ten cirkus bude. Nakonec přišli s názvem *Monty Python*, prostě proto, že jim připadal legrační. S cirkusem v názvu ale byly problémy, protože lidé často přišli na natáčení nebo na představení s tím, že uvidí cirkus, a byli potom nemile překvapeni.

Létající cirkus byl originální v tom, že v něm nikdo nevystupoval jako hlavní hvězda, což bylo v té době celkem neobvyklé. Vzpomeňme například Davida Frosta v pořadech *TW3* a *Frost Report*, Martyho Feldmana v pořadu *Marty* nebo Ronnieho Corbetta a Ronnieho Barkera v *The Two Ronnies*. Vedení tehdy nabídlo tuto hvězdnou roli Johnu Cleesovi, který byl v té době nejznámější, ten ale odmítl a skupina tedy vystupovala jako rovnocenný tým. Morgan (1) také uvádí, že pořad neměl žádnou premisu¹⁸ nebo stálé

¹⁷ „Termín, který se v té době používal pro označení kolektivního zdroje zmatku a obtíží, podle Barona van Richthofena, vynikajícího letce z 1. světové války“ (Wilmot 1980: 195)

¹⁸ Premisa českého seriálu *Hospoda* je například to, že se celou dobu odehrává uvnitř hospody a komické situace se tvoří v rozhovorech mezi štamgasty a v situační komedii. Témata, která scénáristé mohou použít,

postavy¹⁹ jako tomu bylo třeba u sitcomů, což umožnilo tvůrcům využít širokou škálu témat a různých postupů. Premisa pořadu jsou v podstatě předpoklady pořadu.

Při tvorbě pořadu se sešlo šest velice talentovaných a různorodých osobností, z nichž každá obohatila pořad svým individuálním stylem. Scénáristické týmy byly Cleese a Chapman, Jones a Palin a Eric Idle, který psal sám. Cleese a Chapman psali spíše tradičně komponované scénky pojednávající často o frustraci rozumově založeného člověka, který se setká s absurdní situací. Jones a Palin zase zdůrazňovali spíše estetickou stránku scének a snažili se rozvíjet originální kompozici pořadu. Idleovy scénky byly naopak postavené na defunkcionalizaci a zneužívání jazyka. Kromě nepopíratelného scénáristického talentu byli britští členové skupiny i velice dobrými herci s výborným smyslem pro komiku a správné načasování. Terry Gilliam se na scénáři příliš nepodílel, zato měl zcela ve své režii animované úseky spojující hrané scénky. V těchto animacích dále rozvíjel styl, který vytvořil pro *Do Not Adjust Your Set*. V pořadu téměř nevystupoval, a pokud ano, měl spíše němé role. Všem členům skupiny bylo v době vzniku pořadu mezi 25 a 30 lety, což je podle Škorpila (32) typický věk pro tvůrce nesmyslného humoru.

Režisérem *Létajícího cirkusu* se stal Ian MacNaughton, který původně režíroval i průkopnický pořad *Q5*. Po zhlédnutí pořadu si Pythoni uvědomili, že MacNaughton dokáže vyjádřit podstatu nesmyslného humoru a mohl by tedy nejlépe zprostředkovat jejich komický styl. MacNaughton režíroval všechny čtyři série *Létajícího cirkusu*, výběr ze skečů *A ted' něco úplně jiného* a německý speciál *Monty Python's Fliegender Zirkus*. Při tvorbě dalších filmů už ale převzali režii Terry Jones a Terry Gilliam. Další známou spolupracovnicí pořadu byla herečka Carol Clevelandová, někdy také označovaná jako sedmý nebo čestný Python. Ta se stala trvalou součástí hereckého ansámblu a nezapomenutelně ztvárňovala postavy překypující sex-appealem. Mimo to v pořadu vystupovalo i mnoho jiných herců jako kompars, nejvíce rolí si ale mezi sebou rozdělili britští členové skupiny.

Přestože se první vysílání pořadu setkala s nepochopením a spíše odmítavými reakcemi, postupem času si pořad vybudoval stabilní základnu fanoušků, která se během let mnohonásobně rozšířila. Je zajímavé, že tento pořad je stále známý i v současnosti

jsou tedy omezená a nemohou pojednávat třeba o cestě na měsíc nebo o návštěvě muzea. Létající cirkus oproti tomu takto svázaný nebyl a tvůrci tedy mohli popustit uzdu své fantazii.

¹⁹ Pořad sice neměl stálé postavy, měl ale postavy, které se v pořadu objevovaly opakovaně, obvykle jako prostředek na ukončení scénky, například Chapmanův plukovník nebo rytíř s gumovým kuřetem. Dále se opakovaně objevovaly dva typy postav, které Pythoni nazývali „gumbys“ (gumáci), což byli přihlouplí lidé v gumácích s knírkem a kapesníkem na hlavě, a „pepperpots“ (pepřenky), dámy středního věku hrané muži. Jediná postava, která se objevila ve všech epizodách kromě čtvrté série, byl trosečník z úvodních titulků.

v podstatě jako jediný z velice originálních seriálů z doby mezi 50. a 70. lety. Jedním z důvodů může být i to, že *Létající cirkus* byl pravděpodobně prvním komediálním seriálem natočeným v barvě, tedy ne černobíle. Dále, jak už jsme řekli, se všechny epizody zachovaly, což byla velká výhoda oproti soudobým komediím, jež byly někdy i úplně celé smazány. Monty Pythoni také volili vždy spíše nadčasová témata, takže jejich komické narážky nezastaraly tak rychle jako například *TW3*, který komentoval dění uplynulého týdne, a byli striktně apolitičtí, i když je asi příhodnější říct, že si dělali legraci ze všeho a ze všech bez rozdílu věku, rasy, náboženské příslušnosti nebo pohlaví.

Dalším důvodem jejich neutuchávající popularity může být, že jejich vtipy mají tendenci zrát jako víno. Wilmut podotýká, že „charakteristikou pythonovských skečů je to, že na nás neudělají ten největší dojem napoprvé, ale místo toho leží jako časovaná bomba v našem podvědomí“ (Wilmut 1980: 207) a připojuje citát Terryho Jonese, který uvádí, že „myšlenka vtipu se uchytí v mysli a skeč se potom zdá vtipnější při několikanásobném zhlédnutí než napoprvé“ (Wilmut 1980: 208).

Wilmut (1980: 210) uvádí dva možné důvody, proč tomu tak je. Zaprvé se to dá vysvětlit i tím, že je na scéně někdy i pět komiků a je tedy těžké si napoprvé všimnout všeho, co probíhá na scéně. Zadruhé nám skeče snadno utkví v mysli nejen díky talentu jednotlivých komiků, ale také díky neskutečné originalitě jejich nápadů. Kdo někdy viděl pythonovské skeče, těžko zapomene třeba na mrtvého papouška nebo na španělskou inkvizici.

Dalším faktorem jejich popularity je vysoká kvalita pořadu. Je třeba zdůraznit, že na rozdíl od ostatních pořadů byli Monty Pythoni jediní scénáristé svého pořadu. To nebylo v té době tak obvyklé, komediální pořady měly obvykle tým scénáristů, který produkoval scénky pro herce.

I britští členové skupiny Monty Python začínali koneckonců jako scénáristé. Nelíbilo se jim ale, že byly některé jejich scénáře zamítány, protože byly příliš netradiční nebo bizarní. John Cleese podotkl, že jeho scénáře byly odmítány s tím, že „by to v Bradfordu nepochopili“ (Wilmut 1980: 196). Díky tomu ale měla britská pětice v šuplíku dostatečnou zásobu materiálu, kterou potom použili v *Létajícím cirkusu*. Například scénka o myších úchylech²⁰ byla původně zamítnuta tvůrci pořadu *Marty*.

Jedním z hlavních důvodů dlouhodobě vysoké kvality pořadu bylo, že všechny scénky byly podrobovány tvrdé kritice všech členů týmu, a pokud nesplňovaly požadavky,

²⁰ „Myší problém“ v 2. epizodě *Monty Pythonova létajícího cirkusu*

byly přepracovány nebo putovaly do jiných pořadů. Skupině nešlo v první řadě o reakci publika, ale o to, zda se scénky zdát budou vtipné jim samotným. Pořad se tím vyhnul průměrné komedii, a i když není vždy vtipný, jeho originalita je nepřekonatelná. Dnes se bohužel producenti komediálních pořadů snaží vyjít maximálně vstříc obyčejnému divákovi a často se proto uchylují k průměrné, banální komedii.

Jak jsme již řekli, prvenství v opuštění klasické struktury skeče, jejíž základ tvoří úvod, rozvití a pointa, náleží Spikeu Milliganovi a jeho *Q5*. Pythoni ale dovedli tuto myšlenku ještě dál a využili ke spojení jednotlivých scének modernistického proudu vědomí. Tento postup umožnily ikonoklastické animace Terryho Gilliamy. Ty sice šokují svou brutalitou, ale zároveň jsou dětsky hravé a mají surrealistickou, snovou logiku, čímž nám dávají najevo, že nesmíme nic brát tak vážně.

Je zajímavé, že pořad, který se hemžil nahými ženami a násilím, dlouho nebyl cenzurován, i když jedním z důvodů mohla být uvolněnější atmosféra 60. a 70. Let. První pokusy o cenzuru se objevily až po nechvalně známé skeči o hrobnících z poslední epizody 2. série, trefně pojmenované *Královská epizoda aneb Bude se na nás dívat královna*. V této scéně přinese John Cleese do pohřebního ústavu svojí matku, aby ji pohřbil, ale Graham Chapman v roli funebráka ho přesvědčí, že bude levnější ji sníst. Během 3. série už proto museli Monty Pythoni předkládat natočené pořady a později už i scénáře ke schválení. Je zajímavé, že vedení nevadily nahé ženy a homosexuální tematika, ale spíše slova jako „masturbace“²¹ nebo „rakovina“²², které musely být obě z pořadu vyškrtnuty. Mimo to musela být vyškrtnuta i celá scénka o degustaci moči. Dalším důvodem pro cenzuru bylo přílišné rouhání. Proto byla vyškrtnuta část Gilliamovy animace, v níž je Ježíš Kristus ukřižovaný na telegrafním sloupu. Zásahy vedení by asi byly mnohem větší, Monty Pythoni si ale pokusy o cenzuru nenechali líbit a tvrdě se přeli o každé vyškrtnuté slovo.

²¹ Ve scéně *Soutěž ve shrnování Prousta* uvedl soutěžící své koničky: „škrcení zvířátek, golf a masturbace“ (31. epizoda). Je zajímavé, že vedení vadila masturbace, ale už ne zabíjení zvířátek. V české verzi je slovo „masturbace“ zachováno.

²² V animovaném příběhu o princí, který měl na tváři černý fliček a protože se o něj nestaral, umřel brzy na rakovinu. Po zásahu vedení bylo slovo změněno na „gangrénu“ (18. epizoda). České DVD obsahuje cenzurovanou „gangrénu“.

6.3 Létaající cirkus jako postmodernistické dílo

Anarchická atmosféra pořadu korespondovala se společenským klimatem v 60. a 70. letech, dobou anarchie, sexuální revoluce, rozpadu národních tradic a generačního napětí. „Monty Pythoni se stali součástí celosvětových přeměn, které stále více zpochybňovaly stávající společenské a politické instituce, a otevíraly dveře [...] kritičtější, možná až cyničtější přístupům k otázkám autority, pohlaví, generace, sexuality a národní a lokální identity“ (Landy: 19). Období od 60. let, které trvá až do současnosti, může být označováno různě: pozdní kapitalismus, postmoderna, éra masmédií, období postmodernismu atd. Podle *Lexikonu teorie literatury a kultury* je postmoderna „označení kulturnědějinné epochy po moderně, respektive esteticko-filozofických konceptů a kulturních konfigurací této doby, za jejíž výchozí bod jsou většinou považovány umělecké, politické a mediální proměny v 60. letech 20. století v USA. [...] Oproti tomu pojem postmodernismus označuje literární styly a kulturní jevy typické pro tuto epochu“. *Oxford Dictionary of Literary Terms* dále uvádí, že „postmodernismus může být chápán jako pokračování pocitu odcizení a dezorientujících technik modernismu, zároveň se už ale nesnaží o uměleckou koherenci ve fragmentovaném světě“. Najít přesnou definici postmodernismu je těžké, protože tento směr je stejně komplikovaný jako období, ve kterém vznikl a nadále vzniká. Mezi nejčastěji uváděné aspekty postmodernismu se ale řadí eklekticismus, konec víry v metavyprávění neboli *grands récits*, intertextualita, sebereflexe, fragmentovaná kompozice, hravá ironie a paradoxy.

Do tohoto směru se některými aspekty řadí i *Létaající cirkus*. Landy uvádí, že už sama televize, pro kterou byl tento pořad vytvořen, je postmodernistické médium, protože oplývá nesouvisejícími obrazy a styly. Každý člověk si navíc sám svůj vlastní tvoří příběh tím, že přepíná programy.

Eklekticismus postmodernismu znamená, že do sebe vzájemně zasahuje vysoký a nízký styl, míchají se rozdílné styly a formy. To je typické i pro *Létaající cirkus*, který spojuje zdánlivě nesourodé prvky a spojuje je v originálním komickém účinku. Takto například můžeme sledovat politickou debatu, jejímž jediným cílem je představit plesové róby jednotlivých hodnotářů.

Ztělesněním tohoto spojení vysoké a nízké kultury jsou i sami Monty Pythoni, absolventi nejprestižnějších univerzit, kteří se rozhodli věnovat se pokleslému žánru komedie. Scénky oplývají aluzemi na historické osobnosti, slavné filozofy a umělce,

zároveň jsou ale tyto velké osobnosti kladeny do souvislostí velice neintelektuálních: César kníká jako myš, řeční filozofové hrají fotbal a královna Viktorie kope do zadnice britského premiéra. Tímto aspektem se *Létající cirkus* řadí do tradice bachtinského karnevalismu, který „anarchicky ruší hranice mezi tím, co je nahoře a co je dole, mezi uměním a životem, vnitřkem a vnějškem, vážností a humorem, tím, kdo se směje, a tím, kdo je zesměšněn“ (Nünning: 373). Landy dále uvádí, že karnevalová komedie „převrací normálnost a patologii, smysl a nesmysl, čímž nám umožňuje vidět svět z jiného pohledu“ (87).

Lytardův termín metavyprávění označuje velké příběhy, které utvářejí moderní náboženství, politiku, filozofii a vědu. „Metavyprávění jsou určitou formou ideologie, která tvrdě potlačuje a kontroluje jednotlivé subjekty tím, že dává nesouvisejícím věcem, činům a událostem falešný pocit totality a univerzálnosti“ (Nicol: 11). Jednoduše řečeno, postmoderní člověk už nevěří v univerzální pravdu, které se mu autority snaží vnutit. Toto uvažování je velice dobře vidět i u Monty Pythonů. Ti se ve svých skecích trefují do všech tradičních představitelů autority, tedy učitelů, soudců, kněží, policistů, armády atd.

Přestože Monty Pythoni nejsou ve svých útocích vybíraví, nejvíce se přece jenom zaměřují na britskou střední třídu, z níž většinou sami pocházejí a již mnoho spisovatelů zobrazilo ve svých knihách jako třídu nejvíce spoutanou morálkou a předsudky.

Tato neúcta Monty Pythonů a jejich touha po anarchii pramenila zřejmě nejvíce z toho, že všichni členové Monty Python vyrůstali v přísných 50. letech, takže zažili represi a potlačování individuality, čímž byly obzvláště pověstné britské internátní školy²³. V uvolněnějších 60. letech potom dostali šanci dát najevo svou nespokojenost. Ve svém pořadu poukazují na absurditu většinové společnosti, která přijímá tradiční postoje a poučky bez výhrad a aniž by se nad nimi zamyslela a pokud se najde někdo, kdo poukáže na nelogičnost těchto postojů, je metaforicky nebo i fyzicky poslán do kouta. Nejlépe je tento postoj vidět v jejich filmu *Život Briana*, jehož leitmotiv tvoří myšlenka, že všichni lidé by měli hlavně myslet sami za sebe, místo toho, aby poslouchali ostatní.

Dalším postmodernistickým aspektem *Létajícího cirkusu* je intertextualita, která je samotnou podstatou pořadu. Pořad odkazuje na historické události, známé umělce i klasická literární díla. V tomto směru je také nadčasový, na rozdíl od Simpsonů, které Nicol (1) uvádí jako typické postmodernistické dílo hojně využívající intertextualitu. Zatímco u Simpsonů si nejspíš za 20 let nikdo nevzpomene, kdo to byl agent Mulder, klasičtí filozofové a spisovatelé budou stále stejně aktuální (nebo neaktuální, to záleží na

²³ *Monty Python: Almost the Truth. 1. epizoda.* Režie B. Jones, A. Parker, B. Timlett. DVD. Bill and Ben Productions & Eagle Rock Entertainment, 2009

úhlu pohledu). Humor Monty Pythonů může být chápán jako intelektuální, protože obsahuje aluze na méně známé umělce a osobnosti. Není ale elitistický, protože divák vůbec nepotřebuje vědět, kdo to je Marcel Proust nebo Vasilij Kandinskij, aby pochopili pointu vtipu.

Mimo literatury a historie poukazuje pořad i na samotné médium televize, na jeho prostředky a styly, protože používá formu nejrozličnějších televizních pořadů, zobrazuje televizní techniku a zákulisí pořadu, herci vystupují z role a adresují diváky. Pořad dále odkazuje na svou domovskou televizní společnost různými hranými omluvami BBC, poukazováním na vnitřní poměry v BBC (třeba komentováním nízkých platů), používáním loga BBC uprostřed pořadu, diváckých dopisů atd. Tímto zcizovacím efektem pořad nikdy nedá divákovi zapomenout, že se jedná o fikci, na rozdíl od jiných pořadů, mezi jinými historických dramát, telenovel apod., které naopak využívají realistického efektu, aby diváka vtáhly do děje. *Létající cirkus* je tedy metafikce, což je opět jeden z aspektů postmodernismu.

Dalšími postmodernistickými aspekty pořadu jsou fragmentovaná a nelogická kompozice, hravá ironie, paradoxní povaha a stírání hranic mezi fikcí a skutečností, mezi jinými právě diváckými dopisy, které imitují pravé dopisy posílané BBC.

6.4 Rozbor Monty Pythonova létajícího cirkusu

Jedná se o audiovizuální médium, význam je tedy tvořen jak verbální, tak vizuální a akustickou složkou. *Létající cirkus* je komediální skečový pořad, jeho struktura ale není příliš tradiční. Zásadní ideologií skupiny Monty Python je snaha bořit očekávání, od toho se tedy odvíjí jejich snaha narušovat zavedené struktury. Každá epizoda má sice úvodní znělku a závěrečné titulky, jejich pozice se ale v seriálu různě mění, úvodní znělka proto může přijít až uprostřed pořadu a podobně.

Výborným příkladem antiklimatického boření očekávání je úvodní scéna, kdy sledujeme několik minut trosečníka, který pomalu a vyčerpaně dojde ke kameře, načež řekne jen „Tady je...“. Na principu boření očekávání funguje i mnoho scének nebo přechodů mezi scénami. Pokud se na obrazovce objeví nová scéna, divák nikdy neví, zda se rozvine ve skeč nebo zůstane na obrazovce pouhých pár vteřin. Stejně tak jsou Monty Pythoni schopni několikrát opakovat v různých místech pořadu pouze pár slov, například „A teď... modřín“. Už autoři *The Goon Show* si totiž uvědomili, že častým opakováním se stává vtipným i to nejobyčejnější slovo. The Goons takto opakovali tak často slovo „rebarbora“, až jeho pouhá zmínka v pozdějších pořadech vyvolávala salvy smíchu.

Pythonský postmodernistický styl se samozřejmě nějakou dobu vyvíjel, takže v první sérii je ještě dost klasicky strukturovaných scének a až v 8. epizodě této série je poprvé opuštěna pointa. Než úplně opustili pointu, využívali k náhlému ukončení scének rytíře s gumovým kuřetem, plukovníka a 600tunové závaží. Jak postupně stále více využívali produ vědomí a surrealistické struktury, pomalu tyto pomocné prostředky opouštěli a jejich pořad plynule přecházel po způsobu snové logiky z jedné scénky do druhé.

Autoři si podle svých vlastních slov vždy zakládali na tom, aby byly jednotlivé díly seriálu vždy dobře vyvážené jak strukturou, tak rytmicky. První tři série vyráběli tak, že všech 13 dílů natočili najednou a potom ze získaného materiálu skládali jednotlivé epizody. Díky tomu si mohli dovolit narušovat studiová vysílání krátkými záběry z venkovního natáčení atd. Jednotlivé epizody jsou strukturované s ohledem na to, aby v nich byl vyvážený počet scének z přírody, ulice a ze studia, aby za sebou nebylo moc scének s jedním hercem a obzvláště aby měl pořad správné tempo. Monty Pythoni vždy kladli velký důraz na správné načasování a tempo, což je velice důležitý prostředek pro dosažení komického účinku.

Seriál je v podstatě pestrou koláží různých komediálních stylů. Popis všech komediálních prostředků a žánrů v *Létajícím cirkusu* by tedy byl podobně obsáhlý jako encyklopedie. Skupina používá například grotesku, situační, černou a absurdní komedii, parodii, hudební čísla apod. Hojně využívají komických prostředků vázaných na jazyk, například jazykové hříčky, neologismy, vtipná vlastní jména, kontrast registru, aluze apod.

Pořad se skládá jak z klasických skečů zakončených pointou, tak skečů bez pointy, dále také animovaných pásem, které jsou prokládány krátkými, v některých případech i jednoslovnými animovanými nebo hranými vložkami. Ve výsledku tedy vnímá divák každou epizodu jako nevyzpytatelný sled vtipů a nápadů. Wilmut (1980: 199) uvádí, že než se Monty Pythoni odhodlali zcela opustit pointu, používali takzvanou měkkou pointu, kdy byla klasická pointa skeče plynule rozvíjena dále v následujícím skeči. Ve 2. epizodě například skeč o létajících ovcích plynule přejde na Francouze popisující, jak taková létající ovce vypadá. Klasickou pointu skeče oproti tomu Wilmut označuje jako tzv. tvrdou pointu. Tento typ pointy je například v „Drc drc“ skeči ve 2. epizodě.

Wilmut definuje tři základní typy skečů v *Létajícím cirkusu*, reversní, formátovou a eskalační. V reversní skeči jsou převráceny obvyklé kulturní stereotypy a premisy. Typickým příkladem této skeče je „Dělnický spisovatel“ ve 2. epizodě, v níž spisovatel mluvící registrem asociovaným s dělnickou třídou vyčítá svému synovi, který mluví naopak velice spisovně, že se dal na horničinu a neví, co je to těžká práce spisovatele. Tato skeč převrátila anglické stereotypní příběhy, kdy se syn z hornické rodiny rozhodne odejít do velkoměsta a věnovat se umění.

Formátová skeč vezme určitý televizní formát, vyprázdní jeho obsah a naplní ho něčím zcela směšným. Toto je případ třeba u „Myšího problému“ ve 2. epizodě, jenž využívá formát dokumentárního pořadu, aby vyprávěla o lidech, kteří se cítí být myšmi. V eskalační skeči se obvykle původní myšlenka sledem logických i nelogických postupů prudce vymkne z ruky a skončí v naprosté absurditě. Klasickým příkladem je „Restaurační skeč“ ve 3. epizodě, která začne tím, že si host postěžuje na špinavou vidličku, a končí v naprostém chaosu a smrti většiny zúčastněných. Sami Monty Pythonové kromě toho ještě identifikovali ve své tvorbě ještě tzv. tezaurovou skeč, která je postavena na opakování většího množství synonym. Klasickým příkladem je skeč o mrtvém papouškovi v 8. epizodě.

6.5 Filmová tvorba

Skupina Monty Python ukončila natáčení *Létajícího cirkusu* po čtvrté sérii s tím, že už nedokážou udržet stávající kvalitu a originalitu pořadu, někteří členové navíc chtěli mít čas na tvorbu vlastních projektů. Seriál ale nebyl to poslední, na čem spolupracovali. Skupina se nadále sešla při natáčení tří celovečerních filmů, které se zapsaly filmové historie a získaly si kultovní status po celém světě.

Prvním celovečerním filmem byl *Monty Python a svatý grál* (1974), který vzešel z Jonesovy a Gilliamovy fascinace středověkem. Jedná se v podstatě o volně pospojovaný soubor scének pojednávajících o rytířích kulatého stolu. Základní technikou, stejně jako v následujícím filmu o Brianovi, je zde zasazení moderních prvků do minulosti. Tento film je navíc zajímavou směsicí žánrů, protože se komický příběh prolíná s historickým dokumentem a kriminálním vyšetřováním. Je zajímavé, že tento film málem nikdy nespátřil světlo světa, protože se jeho tvůrcům přes jejich úspěch v zámoří nepodařilo na film sehnat dostatek peněz. Film nakonec zachránil producent Michael White, přes nějž se o problému dozvěděly tehdejší rockové hvězdy a rozhodly se na film přispět. Ne každý film se může pochlubit, že na jeho rozpočet přispěli členové kapel Pink Floyd a Led Zeppelin. Přesto byl rozpočet filmu dost nízký, což je na něm konec konců poznat. Díky tomu ale vznikla legendární jízda s kokosy a sami Pythonové přiznávají, že nízký rozpočet je nutil ke kreativním řešením, díky čemuž je film originálnější než mohl být. I s nízkým rozpočtem film vypadá velice realisticky a mnozí ho dávají za příklad věrohodného ztvárnění středověké atmosféry. O to se zasloužil hlavně Terry Gilliam, jenž spolu s Terry Jonesem film režíroval.

Pověstná anarchie skupiny se výrazně projevuje už na začátku filmu. V úvodní scéně se totiž publikum setká s pseudošvédskými titulky „Mønti Pythøn ik den Hølie Gralen“. Než si tedy nic netušící divák uvědomí, že se jedná o součást filmu, začne zkoumat, jak se k němu dostala kazeta se švédskými titulky, případně na svém DVD přehrávači zkoumá, jak je vypnout. Podobně neobvyklý je i konec filmu. Příběh totiž náhle končí antiklimaticky tím, že uprostřed hromadného útoku na hrad jsou všichni přítomní pozatýkáni policií za vraždu historika.

Další film *Monty Python: Život Briana* vznikl v roce 1979 a tentokrát ho režíroval už jen Terry Jones. Produkce filmu má opět zajímavou historii. Původní producent těsně před začátkem natáčení odstoupil od smlouvy, protože se bál reakcí na nábožensky kontroverzní film. Film byl zachráněn díky bývalému Broukovi Georgi Harrisonovi, který

byl fanouškem tvorby skupiny Monty Python a rozhodl se celý film zaplatit z vlastní kapsy. Na rozdíl od *Svatého grálu* má tento film ucelenější příběh a jasné morální poselství, že lidé by měli přemýšlet vlastní hlavou, místo aby slepě následovali falešné mesiáše.

Skupina při natáčení filmu ještě netušila, jaký poprask způsobí. Rozhodli se totiž natočit příběh o Brianovi, současníkovi Ježíše Krista, jenž je omylem prohlášen za mesiáše a nakonec skončí souhrou náhod na kříži. Proti filmu se pochopitelně zdvihla vlna odporu. Různé náboženské skupiny tvrdily, že se Monty Pythoni rouhají, protože si dělají legraci z Ježíše Krista, a žádaly zákaz jeho uvedení v kinech.

Tato reakce se dá očekávat u tradičně náboženských zemí, vlna nevole se ale zvedla i v Británii, která je v náboženství spíše vlažná. V té době ale získala v Británii značný vliv Mary Whitehouseová, zakladatelka Národního sdružení diváků a posluchačů (National Viewers' and Listeners' Association), která brojila proti všemu nečistému v médiích, tedy homosexualitě, rouhání, nahotě, vulgaritě atd. Není tedy překvapení, že byla skupina Monty Python tomuto sdružení trnem v oku.

Film byl nakonec schválen Britským cenzorním úřadem (British Board of Censors), některá města si ale přála film stejně zakázat. Starostové tedy využili kličky v zákoně a zakázali vysílání filmu z hygienických důvodů, protože byl nečistý. Je příhodná jedna epizoda, kdy se ptali jednoho ze starostů, jak může zakázat film, který ani neviděl. Starosta na to odpověděl, že „nemusí vidět chlív, aby věděl, že smrdí“²⁴.

Členové skupiny Monty Python se rozhodli bránit své stanovisko, že film rouhačský není, a proto šel John Cleese a Michael Palin sešli v talkshow *Friday Night* s katolickým aktivistou Malcolmem Muggeridgem a anglikánským biskupem Mervynem Stockwoodem, aby s nimi o filmu diskutovali. Hlavním tvrzení věřící strany bylo, že Brian ve skutečnosti představuje Ježíše. Nakonec se ale ukázalo, že oba pánové dorazili pozdě na promítání filmu a neviděli tedy scénu, kde jsou tyto dvě postavy zcela jasně odlišeny. Je ironické, že film, který brojí proti netoleranci, se tedy stal její obětí. V roce 2011 natočila BBC pseudodokument *Holy Flying Circus*, který popisuje odpor, s jakým se v Británii uvedení filmu do kin setkala.

²⁴ *Monty Python: Almost the Truth. 5. epizoda.* Režie B. Jones, A. Parker, B. Timlett. DVD. Bill and Ben Productions & Eagle Rock Entertainment, 2009

Film byl nakonec zakázán v 11 britských městech a 28 měst mu přidělilo nejprísnější rating „X“²⁵, čímž ho postavilo na roveň pornu. V některých městech tento zákaz existuje dodnes, v Aberystwyth byl zákaz zrušen v roce 2008, až poté, co se jeho starostkou stala představitelka Judith z *Života Briana*²⁶. Film byl dále zakázán v Norsku, Itálii, Irsku atd. V USA proti filmu proběhly masové protesty, film byl ale nakonec uveden, protože americká ústava zákaz neumožňuje.

Dnes už film takové emoce nevyvolává a i v době jeho vzniku fungovaly protesty spíše jako levná reklama a přitáhly do kin o to více lidí. To, že v tomto ohledu stále panuje určitá netolerance, ale ukazuje Sova (187) na případu z roku 1996, kdy byl v Německu obviněn muž z propagace protižidovských názorů poté, co na internetu zveřejnil citát z filmu „Pryč s Judskou lidovou frontou! Ať žije Lidová fronta Judeje!“.

Posledním filmem je *Monty Python: Smysl života* z roku 1983. Tento film obsahuje sice velmi zajímavé scény, jeho režisér Terry Jones ale přiznává, že mělo být filmu věnováno více času, protože působí ve výsledku poněkud nevyváženě. V tomto filmu je znát, že se skupina rozhodla jít ještě více šokující cestou, nezdá se tedy, že by je poprask kolem uvedení *Života Briana* nějak zastrašil. Ve filmu se řeší otázky nedobrovolného odběru orgánů na živém dárci, rozdíl mezi sexuálním životem katolíků a protestantů, trest smrti atd. V tomto filmu zazní i buřičská píseň „Každá spermie je svatá“. Vyvrcholením filmu je značně nechutná scénka v restauraci, v níž nepřírozně tlustý pan Creosote nejdříve pozvrací celou restauraci zvrací a nakonec pukne. Tato scénka balancuje na hranici humoru a maximální nechutnosti a jen diváci se silným žaludkem se při ní dokážou smát. Na příkladu této skeče zkoumá Noël Carroll ve svém pojednání *Co ví pan Creosote o smíchu* (Hardcastle: 2011) hranici, kdy nám nestvůrnost ještě může připadat zábavná. I celkově tento film obsahuje méně vtipné momenty než jejich zbylá tvorba a snaží se spíše přimět k zamyšlení nad zásadními otázkami života.

²⁵ Richard Savill. „Monty Python's The Life Of Brian film ban lifted after 28 years“. [telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk) 24. 9. 2008 The Telegraph 4. 2. 2012 <<http://www.telegraph.co.uk/news/3073308/Monty-Pythons-The-Life-Of-Brian-film-ban-lifted-after-28-years.html>>

²⁶ Ian Johnston. „Aberystwyth embraces Monty Python's Life of Brian“. [telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk) 28. 3. 2009 The Telegraph 4. 2. 2012 <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/5067927/Aberystwyth-embraces-Monty-Pythons-Life-of-Brian.html>>

6.6 Monty Python v České republice

Přestože pořad *Létající cirkus* vznikl již v 70. letech, do češtiny byl přeložen poprvé až v roce 1995. Je celkem pochopitelné, že minulý režim neměl zájem na vysílání britského pořadu, v němž se komici bouří proti autoritám a konvencím. Za prvním uvedením tohoto pořadu v České republice stála Tvůrčí skupina Jana Kratochvíla a Miloslava Vaňka. Dramaturg České televize Jan Kratochvíl²⁷ viděl Monty Pythony náhodou v dánském kině v roce 1972 a v 90. letech se proto rozhodl je uvést na české obrazovky. Kratochvíl přirovnává Českou televizi v té době k BBC v době vzniku *Létajícího cirkusu*, kdy panoval větší zmatek, ale také větší umělecká svoboda než nyní. Dramaturgové totiž dostali vymezený vysílací čas a určité množství peněz na nákup a samotný výběr pořadů už byl na nich.

Kratochvíl oslovil s žádostí o překlad divadelního režiséra Petra Palouše. Podle Palouše²⁸ si prodejce filmových práv vymínil, že nebude použit dabing, proto byly použity titulky. Původně měla údajně o tento seriál zájem i Nova, ta ale nepřijala pořad, který by se nemohl nadabovat.

Pro Palouše to byla první zkušenost v překladem titulků a musel titulky jak přeložit, tak je i správně načasovat. Palouš měl k dispozici k překladu pouze film a později i knižní vydání scénáře *Just the Words* od Rogera Wilmuta a na překlad jednoho dílu měl tři dny, při čemž ještě režíroval v divadle. Kratochvíl uvádí, že tehdy neproběhla žádná korektura titulků, verze odevzdaná Paloušem byla tedy finální. Dnes oproti tomu v ČT koriguje titulky dramaturg a poté procházejí technickou úpravou. Jak už bylo řečeno, obecně mají mít titulky 30 znaků na řádek. V roce 1995 ale byla pravidla poněkud přísnější, Palouš tedy překládal pouhých 25 znaků na řádek. Palouš při překladu využil cit pro mluvené slovo získaný zkušenostmi s divadelní režii. Při překladu se zaměřil zejména na to, aby zachoval originalitu humoru a aby dialogy zněly přirozeně.

Létající cirkus se poprvé vysílal 3. února 1995 na ČT2 po desáté hodině. Brzy po svém odvysílání si získal kultovní status a pevnou základnu fanoušků. Úspěch této netradiční komedie potom otevřel dveře dalším britským kultovním komediím, jako jsou například *Mladí v partě*, *Velkovlak*, *Black Books* nebo *Ajtáci*.

Česká televize odvysílala na Silvestra 1995 ještě pythonovský speciál *Mrtvý papoušek chybí* (Parrot Sketch Not Included – 20 Years of Monty Python), jímž provází americký komik Steve Martin. Tento speciál obsahoval jak skeče z *Létajícího cirkusu*, tak

²⁷ zdroj: osobní rozhovor v srpnu 2011

²⁸ zdroj: osobní rozhovor v červnu 2012

do té doby neznámé skeče z *Monty Python's Fliegender Zirkus* a byl opatřen Paloušovými titulky.

Rok poté odvysílala ČT2 *Monty Python a svatý grál* s Paloušovými titulky. Dabovanou verzi filmu *Monty Python a Svatý grál* přeložila v roce 2003 Gena Hahn pro ABZ divizi Bontonfilms. V roce 1996 odvysílala ČT2 i *Monty Pythonův smysl života*, který jako první z pythonovské tvorby byl nadabovaný. Palouš vytvořil jak dabing, tak pozdější titulky pro uvedení v kinech.

Poslední z celovečerních filmů *Život Briana* zakoupila brzy po svém vzniku televize Nova jakožto součást souboru akčních filmů. Dramaturgové Novy zřejmě nepochopili potenciál této alternativní komedie, protože ji opatřili nepříliš kvalitním dabingem a odvysílali ji v pondělí v půl desáté dopoledne. Po televizi Nova potom převzala filmová práva Česká televize, která film opatřila Paloušovými titulky a odvysílala ho 13. října 1999. V roce 2003 vyrobila ABZ divize Bontonfilms dabovanou verzi *Života Briana*. Dabing vytvořila Barbora Wildová, která čerpala z Paloušových titulků.

V roce 2009 odvysílala ČT2 opět zásluhou Tvůrčí skupiny Jana Kratochvíla a Miloslava Vaňka šestidílný dokumentární seriál *Monty Python – málem pravda* v překladu Petra Palouše.

Tvorba skupiny Monty Python se dostala i do českých divadel. V roce 2007 měl v divadle Rokoko premiéru *Monty Pythonův létající kabaret*, což je výběr skečů z *Létajícího cirkusu* opět v Paloušově překladu, které upravili pro inscenaci Jiří Janků a Petr Svojtka. V této inscenaci jsou vybrané scénky přerušovány inspektorem ze Scotland Yardu se silným ostravským přízvukem, což podle mého názoru vytváří nesourodý konglomerát mezi britskou a českou kulturou. Mimoto se rozhodli změnit známou frázi „A teď něco úplně jiného“ na „A nyní z úplně jiného soudku“. Tuto větu potom používají jako úvodní větu každé scénky, což po nějaké době působí poněkud monotónně a představení se tak odchyluje od původní pythonské snahy bořit očekávání.

V roce 2010 uvedlo divadlo J. K. Tyla v Plzni na scénu Idleův muzikál pod mírně zavádějícím názvem *Monty Python's Spamalot*. Tento muzikál přeložil Adam Novák.

V roce 1999 vydalo nakladatelství Argo Paloušův překlad knih *Nic než slova 1,2* (Just the Words 1,2), což je knižní podoba scénáře *Létajícího cirkusu*, a v roce 2002 další scénář *Monty Python a svatý grál* (Monty Python and the Holy Grail). *Nic než slova* obsahuje kromě přepisu dialogů navíc ještě scénářistické poznámky a popis děje, ale chybí v ní popis Gilliamových animací, i když Palouš oproti originálu tento popis částečně doplnil.

Málokterému překladateli se podaří, aby se jeho jméno tak nerozlučně spojilo s některým dílem. O Paloušovi se v mnoha článcích a reportážích hovoří jako o dvorním překladateli Monty Pythonů. Mimo Paloušova překladu existují ale i jiné verze. Přestože fanoušci Pythonů v různých diskuzích na internetu chválí Paloušův překlad a jednoznačně ho preferují oproti ostatním, chtějí-li si zakoupit tvorbu Pythonů na DVD od Bontonfilmu, musí vynaložit přímo detektivní snahu, aby zjistili, kdo je přeložil. Já jsem si pro svou práci vybrala vydání kompletní edice tvorby Monty Python, tedy celého seriálu a tří celovečerních filmů, vydaných Bontonfilmem na 10 DVD. Pro jistotu jsem napsala Bontonfilmu, zda se opravdu jedná o Paloušův překlad a bylo mi řečeno, že ano. Jejich tvrzení ale nebylo možno ověřit, protože uvnitř obalu i na konci filmu chybí jakékoliv údaje o produkci, dramaturgii a překladu. Srovnáním s knihou *Nic než slova* se ukázalo, že se ve většině případů jedná o Paloušův překlad, v *Životu Briana* se ale objevují rozdíly v překladatelských řešeních. „Bigus Dickus“ je na rozdíl od všeobecně známého Paloušova řešení „Pyjus Čůrus“ přeložen jako „Ptákus Velikus“ atd. Petr Palouš potvrdil, že v kompletní edici je jeho překladem opatřený pouze *Létající cirkus 1–4*, a to ve zredigované verzi. Podle Lenky Procházkové z Bontonfilmu není možné zjistit, kdo filmy překládal, protože byly všechny tři disky převzaty od studií Sony a Universal, které je opatřily vlastním překladem. Zde se opět setkáváme s jedním ze základních problémů audiovizuálního překladu, potažmo i překladu obecně, že si čtenář nebo divák bohužel ve většině případů nemůže vybírat z více verzí, případně se vůbec dopátrat, kdo text překládal.

7. Praktická část

V praktické části se zaměřím na analýzu překladu výrazů, jež nemají v cílovém jazyce ekvivalent a zároveň jsou nositeli humoru. Při analýze scénáře *Létajícího cirkusu* jsem identifikovala následující kategorie problematických výrazů: reálie, registr, jazykové hříčky, vlastní jména, písničky a básně, neologismy a stylisticky příznaková promluva. Tyto problémy budu sledovat zejména z hlediska převodu humorného efektu. Kromě toho se zaměřím ještě na problémy specifické pro audiovizuální překlad, tedy problémy vzniklé prostorovými a časovými omezeními titulků a možnost překladu jazykových hříček spojených s tím, co se děje ve vizuální rovině pořadu.

Při výběru materiálu jsem čerpala zejména z *Létajícího cirkusu*. Rozhodla jsem se nepoužít materiál z filmů, protože nebylo možné dohledat jejich překladatele. *Létající cirkus* obsahuje nepřeborné množství jazykových hříček, reálií a narážek, takže jsem ke každé kategorii vybrala několik ukázek a sledovala, jakými způsoby řeší Petr Palouš jejich překlad.

Psanou podobu anglické verze jsem čerpala z www.montypython.net, která čerpá z *Just the Words*. Česká verze textů pochází z titulků na DVD vydaných Bontonfilmem v roce 2007, jež přeložil Petr Palouš. Bontonfilm tyto titulky před vydáním zrevidoval, v některých ohledech se tedy mohou lišit od titulků vyrobených původně pro ČT. Mimo titulků přeložil Palouš ještě knižní podobu scénáře *Nic než slova*, kde se většinou držel svého původního překladu, někdy se ale rozhodl pro jiné řešení a vzhledem k jinému médiu si mohl dovolit text více rozvolnit, pokud bylo potřeba. Pokud se knižní řešení výrazněji lišilo od titulkové verze, uvedla jsem ho pro srovnání také.

7.1 Vlastní jména

Pythonové používali jak smyšlená, tak reálná jména. Reálná jména označují buďto historické a soudobé osobnosti, jako například kardinál Richelieu, nebo jsou to obecně používaná jména označující smyšlené osoby, například Arthur Jackson. Je zajímavé, že nejčastěji se objevují jména Brian a Arthur, což jsou také jména pythonovských filmových hrdinů. Tato jména byla většinou nepřeložena. Některá anglická jména ale mohou být také zdrojem humoru.

2.	- And what is the name of your ravishing wife? Wait. Don't tell me – it's something to do with moonlight – it goes with her eyes – it's soft and gentle, warm and yeilding, deeply lyrical and yet tender and frightened like a tiny white rabbit. - It's <u>Deirdre</u> .	- A jméno vaší nádherné ženy? Ne. Nevyslovujte ho. Bude v něm měsíční svit. Hodí se k jejím očím. Je hebké a jemné, hřejivé a poddajné, má v sobě hlubokou lyriku, ale i něhu, a je vylekané jako bílý králíček. - Deirdra.
----	---	--

V této ukázce se při vyslovení jména „Deirdre“ ozve bouřlivý smích publika. Podle Larsena (26) konotuje totiž toto jméno spíše tesknící pannu, takže zde vzniká kontrast mezi velice atraktivní ženou a jejím jménem. Překladatel toto slovo nenahradil jiným, pouze mu přidal českou ženskou koncovku -a. Tím ale nepřevodl humorný kontrast, protože český divák tuto konotaci nezná. Ztráta významu je o to citelnější, že český divák slyší smích původního publika, ale neví, čemu se smát. V tomto případě by tedy zřejmě bylo vhodnější nahradit toto jméno jiným, které má podobnou konotaci.

Kromě existujících jmen používali Pythonové přehršel smyšlených jmen, většinou se jednalo o spojení obecně používaného křestního jména a smyšleného příjmení. Tato smyšlená příjmení nebyla nijak komplikovaná. Obvykle se jednalo o plnovýznamové substantivum, které nějakým způsobem poukazovalo na příběh. Ve scéně o xenofobii a rasismu ve 28. epizodě se tak postavy jmenují paní Záštiplná a paní Jízlivá. V následující tabulce jsem uvedla 50 příkladů tohoto typu jmen a jejich překlad, včetně čísla příslušné epizody.

1.	Harold Larch	Harold Modřín	12.	Professor Tiddles	Profesor Prtě
13.	Dr. Larch	Dr. <u>Larch</u>	12.	Ken Shabby	Ken Vetchý
5.	Sandy Camp	Sandy <u>Camp</u>	14.	Mrs Two-lumps	Paní Dvoucukrová
6.	Sandy Camp	Sandy Teply	14.	Mr Teabag	Pan Čajíček
6.	Mrs Ena Frog	Ena <u>Frogová</u>	16.	Mr Anemone	Pan Sasanka
7.	Mr and Mrs Brainsample	Manželé <u>Brainsamplovi</u>	11.	Professor Gert van der Whoops	Prof. Gert van der Hopla
8.	Mr Verity	Pan <u>Verity</u>	16.	Mrs Ratbag	Paní Babizna
9.	Kenny Lust	Kenny <u>Lust</u>	16.	Dr. Cream	Pan Smetana
9.	Mr Equator Equator	Brian Rovník	31.	Mr Smoke-too-much	Pan Mockouřím
10.	Mr Anchovy	Pan Ančovička	24.	Arthur Crackpot	Arthur Potrhlo
10.	Ron Obvious	Ron Jasný	26.	Mr Pudifoot	Pan <u>Pudifoot</u>
10.	R. H. Pretty	R. H. Pěkný	26.	Herbert Mental	Herbert Natvrdo
10.	Mr Pattinson	Pan <u>Ťapka</u>	28.	Mr Fox	Pan <u>Fox</u>
11.	Ken Voyeur	Ken <u>Voyeur</u>	21.	Mrs Thing	Paní Věcná
11.	William Knickers	William Spodky	21.	Mrs Entity	Paní Jsoucná
11.	Ivor Bigbottie	Igor Velprcinka	27.	Mrs Premise	Paní Premisová
11.	Jimmy Buzzard	Jimmy Krkoun	27.	Mrs Conclusion	Paní Závěrová
11.	Howard Stools	Howard Stolice	27.	Mrs Essence	Paní Prapodstatná
11.	Mr Ken Dove	Ken <u>Dove</u>	27.	Mrs Cut-out	Paní Vystřižená
11.	Mr Don Savage	Pan Don <u>Savage</u>	27.	Mr Rotter	Pan Dareba
11.	Mr Keith Maniac	Pan Keith Maniak	28.	Mrs Shazam	Paní Shazamová
10.	Arthur Tree	Arthur Strom	37.	Mrs Hatred	Paní Záštiplná
11.	prof. R. J. Gumby	prof. R. J. <u>Ťunt'a</u>	37.	Mrs Vicious	Paní Jízlivá
11.	prof. F. H. Gumby	prof. F. G. <u>Ťunt'a</u>	44.	Mrs S.C.U.M.	Paní Š.U.P.Á.K.O.V.Á
11.	Prof. Enid Gumby	prof. Enid <u>Ťunt'a</u>	45.	Lady Organs	Lady Ústrojná

Křestní jména jsou obvykle neutrální anglická jména, takže většinou nejsou přeložena. Příjmení obvykle přeložena jsou, pouze v 11 případech z uvedených 50 jsou převedena ve své původní verzi. Tato příjmení jsou obvykle svázána významově s příběhem a ostatními jmény a tvoří tak součást humorného účinku. Pokud by tedy nebyla přeložena, byl by výsledný text chudší o tuto rovinu. Jedním z příkladů, kdy se nepřeložením jména ztrácí význam, jsou „Mr and Mrs Brainsample“. Tito dva manželé ve skeči o mimozemšťanech vypadají jako úplně obyčejný pár, na konci skeče se z nich

ale vyklubou obyvatelé planety Skyron, kteří zachrání zemi. Mimoszemšťané jsou spojováni v populární kultuře s unášením lidí a sondovám jejich mozků, proto jméno manželů už předem odkazuje na jejich původ.

Vzhledem k tomu, že stejné jméno bylo někdy použito ve více epizodách jako spojující prostředek, je zajímavé sledovat překlad jmen z hlediska koherence. Tak například vidíme, že zatímco v 1. epizodě je příjmení „Larch“ přeloženo jako „Modřín“, v 13. epizodě je ponecháno v původní verzi, čímž se ztrácí narážka na 1. epizodu. Stejně tak „Sandy Camp“ je v 5. epizodě ponechán v původní verzi, zatímco v 6. epizodě je toto jméno přeloženo jako „Sandy Teply“. V knize *Nic než slova I* je v obou případech použito verze „Sandy Teply“, „Dr. Larch“ ale zůstává nepřeložen.

Za zmínku stojí ještě způsob tvoření příjmení z více slov. V angličtině se tradičně skládají slova pomocí pomlček, obvykle jako ironické označení, například „Thank you, Mr Know-it-all.“ Tento způsob skládání používají i Pythonové, např. „Mr Smoke-too-much“ nebo „Mrs What-number-are-you-dialing-please“ (21. epizoda). Čeština oproti tomu tvoří příjmení z více slov tím, že skládá slova bez pomlček, například „Pan Osolsobě“ nebo „Pan Skočdopole“. V prvním případě překladatel využil český způsob a přeložil příjmení jako „Pan Mockouřím“, zatímco v druhém případě zachoval původní postup a zvolil řešení „Paní Volané-číslo-neexistuje“.

7.2 Neologismy

Asi nejznámějšími pythonovskými neologismy jsou „whizzo“ a „splunge“. Slovo „whizzo“ se objevuje ve dvou různých scénkách a v obou případech je přeloženo jako „žůžo“. V 1. epizodě hospodyňky nepoznají rozdíl mezi máslem Žůžo a mrtvým krabem a v 6. epizodě se prodává bonboniéra „Žůžo kvalita“ obsahující mrtvou žábu. Vzhledem k tomu, že v obou případech se jedná o komerční výrobky, které se snaží nalákat kupující, je slovo „žůžo“ přiměřeným ekvivalentem.

Dalšími příklady názvů komerčních výrobků jsou „crelm“ a „fraudulin“ ve 24. epizodě a „fibro-val“ ve 26. epizodě. Zatímco prací prášek „Fibro-val“ a zubní pasta „Crelm“ zůstala nepřeložena, její zázračná přísada „fraudulin“ byla přeložena v titulcích jako „klamulin“ a v knize jako „podfuklon“ (Wilmot 1999b: 16). Oba ekvivalenty jsou tvořeny stejným postupem jako původní slovo, tedy spojením plnovýznamového substantiva vyjadřujícího „podvod“ a přípony konotující název zubní pasty. Ze dvou uvedených verzí preferuji osobně „klamulin“, protože má stejnou příponu jako například „Thymolin“. Slovo „podfuklon“ žádnou reálnou zubní pastu nepřipomíná.

6.	<ul style="list-style-type: none"> - Come on! - <u>Splunge</u>. - Did he say splunge? - Yes. - What does splunge mean? - It means ... it's a great-idea-but-possibly-not-and-I'm-not-being-indecisive! 	<ul style="list-style-type: none"> - No tak! - <u>Gotroch</u>! - Říkal „gotroch“? - Ano. - Co znamená „gotroch“? - To znamená skvělý nápad, ale možná ne. A já nejsem nerozhodný.
----	--	---

Je zajímavé, že podle Larsena (91) je „splunge“ archaický americký slangový výraz označující „to plunge“. Je otázkou, zda o tomto výrazu Pythoni věděli, když „splunge“ vymýšleli. Překladatel toto slovo přeložil Havlovým neologismem „gotroch“. Toto podobně nesmyslné slovo dobře vyjadřuje absurdnost situace, na druhou stranu je ale na rozdíl od původního slova nelibozvučné.

18.	My lords, ladies and <u>gedderbong</u> ...	Dámy, pánové a <u>gedderbong</u> ...
		<i>Nic než slova I (334)</i> Dámy, pánové a <u>gdegdobud</u> ...

Slovo „gedderbong“, ač se to tak nezdá, neologismus není. „Gedderbong“ je totiž slangová varianta slova „gentlemen“ (Larsen: 241). Překladatel ale toto slovo považoval za neologismus, který v případě titulků přenesl nezměněný a v případě knihy přeložil podobně znějícím vlastním neologismem, který zřejmě vyjadřuje přibližně „ti ostatní“.

42.	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Gorn</u>! - What's <u>gorn</u> dear? - Nothing, nothing, I just like the word, it gives me confidence. <u>Gorn...gorn</u>. It's got a sort of woody quality about it. <u>Gorn</u>. <u>Gorn</u>. Much better than 'newspaper' or 'litterbin'. - Frightful words! [...] - Caribou! - Splendid word. - No, dear...nibbling the hoops. - (<i>zastřelí ho</i>) Caribou <u>gorn</u>. [...] - Is 'Becca about? - No, she's <u>gorn off</u>. - What a super woody sort of phrase. <u>Gorn orff</u>. - Yes, she's <u>gorn orff</u> because Mansfield said tin to her. [...] - What's <u>urp</u>? - I'm afraid Mrs Vermin Jones appears to have passed <u>orn</u>. 	<ul style="list-style-type: none"> - „<u>Pard</u>.“ - Co je to „<u>pard</u>“, drahý? - Nic, nic. Jen se mi to slovo líbí. <u>Pard</u>. <u>Pard</u>. Má v sobě takovou dřevitost. <u>Pard</u>. <u>Pard</u>. Mnohem lepší než „noviny“ nebo „odpadkový koš“. - Děsná slova. [...] - Karibu. - Nádherné slovo! - Ne, drahý, okusuje branky. - Karibu <u>pard</u>. - Je tu Becca? - Ne, „<u>vypardla</u>“. - Senzační dřevitý slovo. „<u>Vypardnout</u>“. - Ano, <u>vypardla</u>, protože před ní Mansfield řekl „cín“. [...] - <u>Starlo</u> se něco? - Obávám se, že paní Vermina Jonesová asi <u>odešla</u>.
-----	--	---

V této ukázce si otec rodiny vymyslí slovo „gorn“, po čemž následuje několik jazykových hříček inspirovaných tímto slovem. Překladatel tedy musel vymyslet ekvivalentní neologismus, který bude možno dále v promluvě využít. Použité slovo „pard“ má podobnou strukturu jako „gorn“ a zároveň je možné ho využít v jazykových hříčkách jako například „Karibu pard“. Později si postavy z původního slova ponechají už jen „r“, jímž upravují gramatická slova „up“ a „on“. Překladatel přidal „r“ pouze v prvním případě.

7.3 Reálie

V seriálu se využívá převážně reálných názvů měst, jež většinou nehrají z hlediska humoru významnou roli a jsou tedy nepřeložena. Jedno z mála měst, které nemají reálný ekvivalent, je „Rabid“ v 37. epizodě. Následující věta se nachází ve scéně pojednávající o rasové nesnášenlivosti, která překypuje nomen omen jako „Mrs Vicious“ nebo „Mrs Hatred“. Další zmíněná města v této scéně jsou neutrální, například „Leicester“ a „Hastings“, zůstala tedy nepřeložena.

37.	Tonight's show comes live from the tiny village of <u>Rabid</u> in Buckinghamshire...	Dnes vysíláme živě z obce <u>Běsnice</u> v Buckinghamshiru.
-----	---	---

Překladatel zachoval původní negativní význam a zároveň zvolil tvar slova, který připomíná název obce. Dalším příkladem neexistujícího města je „Neaps End“ z 10. epizody, jež Palouš přeložil jako „Nízkou Lhotu“.

I reálná města mohou být zdrojem humoru, a proto se musí překladatel rozhodnout, zda jejich název přeloží, nebo ne. Toto dobře ilustruje následující příklad:

24.	Sarah, today's diocesan is lovely enough to make any chap go down on his knees. This twenty-three-year-old bishop hails appropriately enough from <u>Bishop's Stortford</u> and lists her hobbies as swimming, riding, and film producers.	Sára, naše dnešní diecézní kráska, dokáže každého chlapa dostat do kolen. Tato třiaadvacetiletá biskupka zcela případně pochází z <u>Biskupic</u> a k jejím koníčkům patří plavání, jízda na koni a filmoví producenti.
-----	--	---

V tomto případě překladatel text naturalizoval za účelem zachování významu, takže zaměnil reálnou anglickou obec za reálnou českou obec, čímž se mu zároveň podařilo zachovat humornou narážku. V knižním scénáři se překladatel rozhodl pro jiné české město „Mnichovo Hradiště“, jež také zachovává původní význam.

7.	- And it was to this world that creatures of an alien planet came ... to conquer and destroy the very heart of civilization... „NEW PUDSEY“	- A právě do tohoto světa pronikly bytosti z cizí planety, aby dobyly a zničily samotné srdce vši civilizace. „NOVÝ BACULOV“
----	--	---

Město „Pudsey“ se nachází v Yorkshireu a vtip je zřejmě v představě, že by se srdce civilizace nacházelo právě v tomto městečku. Cedule „New Pudsey“ pravděpodobně označuje skutečnou železniční stanici u stejnojmenného města. Jedním z faktorů při překladu je i smích původních diváků. V tomto případě je při záběru na ceduli slyšet hlasitý smích publika. Zřejmě i proto se překladatel rozhodl překladem ozvláštnit název městečka a udělat z něj „Nový Baculov“. Vhodnějším řešením mohlo být, kdyby se zaměřil spíše na kontrast mezi epickým úvodem a bezvýznamností městečka a zvolil například řešení „Nová Lhota“.

V pořadu je použito mnoho jmen jak historických, tak současných osobností. Historické osobnosti jsou většinou všeobecně známé, například Jean Paul Sartre, královna Viktorie nebo Ludvík XIII.

2.	Indeed there are examples throughout history of famous men now known to have been mice. (<i>střih na Julia Caesara a Napoleona Bonaparte</i>) And, of course, <u>Hillaire Belloc</u> .	Dějiny nám dávají příklady mnoha slavných lidí, o nichž nyní pozitivně víme, že byli myši. A pochopitelně <u>Hillaire Belloc</u> .
----	--	--

Z historických osobností je méně známý například Hillaire Belloc, francouzský historik žijící v Anglii. Je otázkou, proč je jeho jméno použito jako pointa tohoto monologu ve skeči o myších úchylech. Při zmínce jeho jména slyšíme bouřlivý smích soudobého publika. Ani Larsen si ale není jistý proč. Podle něj je možné, že „každý Francouz, který je katolík a píše básničky pro děti, musí být zákonitě latentní sexuální deviant“ (Larsen: 22). Tato konotace tedy zřejmě časem ztratila význam. V tomto případě by bylo zřejmě lepší tuto osobnost zaměnit v překladu za někoho známějšího, protože by se nemělo stát, že cíloví diváci slyší původní smích a neví, čemu by se měli smát.

Nejméně známé jsou osobnosti ze soudobého šoubyznysu, například sportovní komentátoři, moderátoři různých pořadů, zpěváci atd. V této oblasti došlo ke ztrátě významu i z diachronního hlediska, protože tyto osobnosti a pořady už většinou nejsou známé ani v anglosaském světě. Monty Pythoni ve svých skecích mnohokrát napodobili dikci, gesta a vzhled určitého moderátora, případně si pro svou skeč vzali rámec jeho pořadu, jenom aby ho naplnili potrhlostmi. Jedním z takových případů je i „Whickerův svět“ ve 27. epizodě, který pojednává o ostrově, na kterém žijí pouze moderátoři, kteří vypadají jako Alan Whicker. Tato skeč je parodií na Whickerův cestovatelský pořad *Whicker's World* (Larsen: 356). Moderní divák tyto narážky na soudobé televizní

osobnosti nepochopí do takové míry jako soudobý divák, i bez pochopení této aluze jsou ale skeče vtipné samy o sobě, například kardinál Richelieu imitující zpěvačku Petulu Clarkovou a Julius Caesar napodobující komentátora Eddieho Waringa v 13. epizodě.

12.	[...] and am glad England win World Cup – Bobby Charlton, Martin Peters – and eating lots of chips and fish and hole in the toads, and Dundee cakes on Piccadilly line.	[...] Rád, že Anglie vyhrála... Bobby Charlton, Martin Peters. Jím hranolky a ryby, plněné knedle a mandlový koláč na Picadilly line.
-----	---	---

Dalším oříškem jsou typicky britská jídla. V této scéně se nacistický vůdce Himmler snaží dokázat, že je pravý Angličan. Uvedl sice správně jména dvou fotbalistů, kteří vyhráli na zmíněném mistrovství světa proti Němcům, popletl ale názvy známých anglických jídel „fish and chips“ a „toad in a hole“. „Piccadilly line“ je linka londýnského metra. Himmler možná myslel přímo Piccadilly, které bylo v tu dobu známou turistickou destinací. Všechna tři uvedená jídla jsou typicky britská. Překladatel se je pokusil vysvětlit, proto přeložil například „Dundee cakes“ jako „mandlový koláč“, čímž se ale ztrácí původní smysl této věty. Obzvláště „plněné knedle“ evokují spíše německou nebo českou kuchyni. Vhodnějším řešením ponechat jídla v jejich původním znění, případně ty méně známé zaměnit za známější britská jídla, jako jsou například „scones“ nebo „yorkshire pudding“.

7.	<ul style="list-style-type: none"> - Yes. And, er, he never showed any inclination towards being a Scotsman before this happened? - No, no, not at all. He was not that sort of person... - He didn't wear a <u>kilt</u> or play the <u>bagpipes</u>? - No, no. - He never got <u>drunk</u> at night or bought home <u>black puddings</u>? - No, no. Not at all. - He didn't have an <u>inadequate brain capacity</u>? - No, no, not at all. - I see. So by your account Harold Potter was a perfectly ordinary Englishman without any tendency towards being a Scotsman whatsoever? 	<ul style="list-style-type: none"> - Než k tomu došlo, neprojevovaly se u něj sklony ke skotství? - Vůbec ne. On k takovým lidem nepatřil. - Nenosil <u>kilt</u>, ani nehrál na <u>dudy</u>? - Ne, ne. - Nikdy se večer <u>neopil</u> a nepřinesl domů <u>černý prejt</u>? - Ne, vůbec ne. - Netrpěl <u>mozkovou nedostatečností</u>? - Ne, ne, vůbec ne. - Aha. Takže podle vás byl Harold Potter naprosto normální Angličan bez sebemenších sklonů ke skotství?
----	---	--

<ul style="list-style-type: none"> - Absolutely, yes. Mind you he did always watch <u>Dr Finlay</u> on television. - Ah-hah! ... Well that's it, you see. That's how it starts. 	<ul style="list-style-type: none"> - Naprosto, ano. Počkejte, vždycky sledoval v televizi pořad <u>Chcete mě?</u> - Tu to máme, vidíte? Takhle to začíná.
---	---

V této scéně je výčet stereotypů o Skotech. „Kilt“ a „dudy“ jsou známé i u nás, oproti tomu to, že jsou to hloupí opilci je spíše anglický předsudek. Jídlo „black pudding“ v Británii spojované se Skotskem znamená spíše „jelito“ než „černý prejt“. V Čechách tato asociace ale není, bylo tedy možná vhodnější nahradit toto jídlo známějším „haggisem“. „Dr. Finlay“ byl skotský televizní seriál vysílaný v sedmdesátých letech. „Chcete mě?“ není adekvátním ekvivalentem, protože nijak neodkazuje ke Skotsku, dokonce ani k Británii, a naopak zbytečně vnáší do překladu české reálie.

7.4 Jazykové hříčky

Jazykových hříček se v seriálu objevuje nespočet a obvykle jsou nejtěžším překladatelským oříškem. Pythoni se vždy vyhýbali tzv. lacinému smíchu vyvolanému prvoplánovými jazykovými hříčkami a pokud je ve svém pořadu použili, bylo to ve formě parodie. Ukázkou jsou například schválně naivní vtipy, které se objevily ve skeči o zabijáckém vtipu.

1.	- My dog's got no nose. - And how does he smell? - Awfull.	- Můj pes nemá čumák. - Ale jak potom čumí? - Blbě.
1.	Der ver zwei peanuts, valking down der strasse, and von vas... assaulted! peanut.	Zwei buráci šli po straře, a jeden z nich byl solený.

Hříčky v uvedených vtipech jsou přibližně na úrovni základní školy a ve skeči jsou použity jako ukázka toho, že Němci nemají smysl pro humor. V prvním případě se překladatel se snažil neoddálit příliš od originálu, takže zachoval základní východisko vtipu, tedy psa, který nemá čumák a vypomohl si podobností slov „čumák“ a „čumět“. Jazyková hříčka je tedy zachována jen částečně. Vhodnější by bylo nesnažit se za každou cenu zachovat východisko vtipu. Druhý vtip se zakládá na homofonii slov „assaulted“ a „a salted“. Překladatel vtip přeložil doslovně a slovní hříčku nezachoval. Funkčním překladem by v obou případech bylo nahradit tyto vtipy podobně naivním vtipem v češtině.

2.	...and indeed twice a month settling down in the evenings doing the <u>accounts</u> , something which, er, Deirdre, Deirdre that's my wife, er, particularly looked forward to <u>on account of</u> her feet	Dvakrát do měsíce jsme si večer sedli nad <u>účty</u> . To bylo něco, na co se Deirdra... Deirdra je moje manželka. ...opravdu těšila již kvůli těm svým <u>frakturám</u> .
----	--	---

Dalším příkladem schválně neumělého vtipu ve vyprávění nudného účetního Arthura Pewteyho, který vychází čistě z podobnosti slov „accounts“ a „on account of“ bez nějakého humorného záměru. Překladatel zde využil podobnosti slov „faktura“ a „fraktura“, čímž zachoval podivné významové spojení mezi účty a nohami. Cílová hříčka je podobně obskurní jako hříčka výchozího jazyka.

34.	Well, chaps, <u>buttocks</u> up!	No, chlapi, <u>šuk</u> tam s tím!
-----	----------------------------------	-----------------------------------

Číňan předstírající, že je britský velvyslanec, se snaží použít anglický idiom, ale splete si „bottoms“ s „bottocks“ a ustálený idiom tak získá vulgární rozměr. Stejně tak v české verzi záměna za podobné slovo vede k vulgarizaci idiomu. Jedná se tedy o přiměřený ekvivalent.

34.	Meanwhile in Washington, at the headquarters of ' <u>FEAR</u> ' - the Federal Egg Answering Room - in reality a front name for ' <u>FEEBLE</u> ' - the Free World Extra-Earthly Bodies Location and Extermination Centre... all was not well.	Mezitím ve Washingtonu v hlavním stanu STRACH... Ve Stanici rázných chlapů. ...což je krycí jméno pro SLIZMO... Střediska pro likvidaci a zaměřování mimozemských objektů. ...bylo zle.
-----	---	---

Tyto dvě zkratky jsou parodií na komiksové tajné organizace, jakou je například S.H.I.E.L.D. z Avengers. Plný název organizace FEAR je zcela nesmyslný, což pravděpodobně poukazuje na to, že se jedná pouze o zástěrku. Překladatel přeložil zkratku jejím slovníkovým ekvivalentem STRACH, pouze místo zkratky použil zkratkové slovo. Narozdíl od původního plného názvu organizace, který je naprosto nesmyslný, zvolil překladatel řešení, které odkazuje na pravý účel organizace. Jedná se tedy o významový posun. FEEBLE je velice nepatřičný název pro tajnou vojenskou organizaci a překladatel toto slovo přeložil podobně humornou zkratkou SLIZMO, kterou podle originálu doplnil oficiálně znějícím názvem vojenské agentury pro styk s mimozemšťany.

7.	This could be the biggest <u>breakthrough</u> in kilts since the Provost of Edinburgh sat on a spike.	Vod doby, co si edinburskej primátor sed na podáuiky, eště nikdo tolik na kiltu <u>netrh</u> .
----	---	--

V originální verzi je metaforický výraz vzat doslovně, takže obrazný „breakthrough“ se stává reálným. Překladatel využil stejné strategie se slovem „trhnout“, které znamená přeneseně vydělat hodně peněz. Tímto řešením se podařilo zachovat původní smysl jazykové hříčky. Překladatel se pokusil přeložit skotský dialekt mimo jiné i dialektálním slovem „podáuiky“. Není ale všeobecně známé, že toto slovo označuje „vidle podávky“. Pro srozumitelnost jazykové hříčky by možná bylo vhodnější použít neutrálnější „vidle“ anebo jiný špičatý nástroj. „Vidle“ přece jenom konotují spíše venkovské prostředí, což hlavní město Skotska rozhodně není.

2.	Well, er, then you steal some cheese, Brie or Camembert, or Cheddar or Gouda, if you're <u>on the harder stuff</u> . You might go and see one of the <u>blue cheese films</u> ... [...]	No, pak ukradnete kus sýra, brie nebo camembert, nebo čedar či goudu, pokud jste <u>na tvrdé</u> . Můžete se podívat na nějaký <u>sýrrior</u> ... [...]
----	---	---

Ve scéně o myších závislácích se přirovnává sýr k drogám a pornu. V prvním případě je jazyková hříčka v dvojsmyslu výrazu „on harder stuff“, který konotuje jak tvrdé sýry, tak tvrdé drogy. Toto označení existuje i v češtině, nebyl tedy problém tuto dvojznačnost převést.

„Blue films“ označují porno filmy, zatímco „blue cheese“ označuje sýr se zelenou plísní. Tento výraz tedy spojuje porno filmy se sýrovou tematikou. V češtině ekvivalentní spojení neexistuje, překladatel se proto tuto jazykovou hříčku rozhodl vyřešit neologismem spojujícím „sýr“ a „horor“. Tento výraz ale nemusí být lehké pochopit, protože divák nemusí vědět, že se jedná o film, navíc se zde ztrácí spojení s pornem. Vzhledem k tomu, že tato scénka pojednává o sexuální deviaci a závislosti, jedná se o důležitou ztrátu významu.

Překladatel v této skeči využil kompenzace a použil slovní hříčku tam, kde v originále žádná není. Neutrální, i když poněkud zvláštní spojení „mouse party“ totiž přeložil jako „myšírek“, vytvořil tedy neologismus slučující „myš“ a „večírek“.

4.	The great advantage of the tiger in unarmed combat is that it not only eats the raspberry-laden foe but also the raspberries.	Největší výhodou tygra v boji beze zbraní je ta, že <u>slupne nepřítele jak malinu</u> a slupne i ty maliny.
----	---	--

Toto je další příklad kompenzace. Překladatel použil ustálené české spojení „slupnout jako malinu“, čímž vytvořil jazykovou hříčku na skutečnost, že nepřítel je ozbrojený malinou. Tento fakt sice ve větě vyjádřen není, byl ale zmíněn v předchozím ději, takže tento význam se překladem neztratí.

Z uvedených příkladů se tedy ve většině případů se tedy podařilo jazykovou hříčku zachovat, v jednom případě byla jazyková hříčka převedena nulovou jazykovou hříčkou a ve dvou případech zvolil překladatel kompenzaci. Delabastita sice uvádí převod jazykové hříčky VJ jazykovou hříčkou CJ jako jednu z postupů při překladu hříček, jeho kategorizace už ale nezohledňuje, nakolik je zvolené řešení přiměřeným ekvivalentem originálu. „Sýrrior“ je sice jazyková hříčka, vhodným řešením ale není.

7.5 Písničky a básně

Filmové písničky je možné překládat několika způsoby. Zaprvé je nepřeložit, jako to udělala Barbora Wildová v dabované verzi *Života Briana*²⁹, zadruhé přeložit pouze význam bez formálních aspektů, za třetí přeložit význam formální aspekty jen částečně, například náznakem rýmů, a za čtvrté přeložit text včetně formálních aspektů. Na rozdíl od knižního překladu se u titulků nevyžaduje úplný převod formálních aspektů. Vzhledem k tomu, že titulky se objevují řádek po řádku a divák je tak nemá možnost srovnávat, stačí obvykle rýmy a rytmus naznačit. Z obou uvedených je potom důležitější zachovat spíše rýmy, protože zřetelněji vyvolávají iluzi básně nebo písně. Rytmus a délku písni není nutné dodržovat tak přísně jako při dabingu, u něhož musí překlad přesně odpovídat původní melodii.

3.	If I were not in the CID Something else I'd like to be If I were not in the CID A window cleaner, me! With a rub-a-dub-dub and a scrub-a-dub-dub And a rub-a-dub all day long With a rub-a-dub-dub and a scrub-a-dub-dub I'd sing this merry song!	Kdybych v Yardu nedělal Jinak bych se zaměstnal Kdybych v Yardu nedělal Výlohy bych umýval A puci-puci-puc a vrzi-vrzi-vrz A puci-puci den co den A puci-puci-puc a vrzi-vrzi-vrz Zvesela šel životem [...]
	If I were not before the bar Something else I'd like to be If I were not a barr-is-ter An engine driver me! With a chuffchuffchuff-	Já bych si pane žil Kdybych já neadvokát U soudu čas nemařil Mašinfírou bych se stal A š-aš a š-a-š ašš ašš ašš-

V této ukázce jsou uvedeny dvě písničky, z nichž druhá je v podstatě pokračováním té první a má stejnou strukturu. V původním znění je střídavý rým. V češtině musí být ve verši pravidelný počet přízvučných a nepřízvučných slabik. Anglické verše oproti tomu mohou obsahovat nepravidelný počet nepřízvučných slabik, takže při stejném počtu přízvučných slabik mohou být delší než české verše. V původní verzi písně tedy nepočítáme do rytmu všechny slabiky, jen ty přízvučné. Tato píseň je v jambickém metru a má vždy čtyři přízvuky v lichých verších a tři přízvuky v sudých verších. Tomuto

²⁹ Častou praxí dabovaných filmů je překládat písně pouze titulky, aby se zachovalo původní znění. Wildová, přestože měla k dispozici Paloušův překlad titulků, písně ponechala nepřeložené.

schématu se vymykají liché verše refrénu, tedy pátý a sedmý verš písně, které mají o dvě přízvučné slabiky víc.

V české verzi je v obou písních také použit střídavý rým a odpovídající počet veršů ve sloce. Tradičně anglický jamb byl nahrazen domácím trochejem s mužským rýmem. Každý verš má čtyři přízvučné a tři nepřízvučné slabiky. Dá se tedy říci, že překladatel nahradil anglické metrum českým ekvivalentem. V refrénu je šest jambických stop v lichých řádcích a čtyři jambické stopy v sudých řádcích. Zachovává tedy počet přízvuků originálu, oproti předchozí sloce ale nenahradil jamb trochejí.

Druhá píseň už není tak rytmicky vyvážená. V prvním verši je dvoustopý daktyl. Druhý verš má sedm slabik jako v předchozí píseň a je zakončený přízvučnou slabikou, nedodržuje ale pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných slabik. Pro zachování rytmu je tedy nutné při přednesu nebo čtení přehodit přízvučné a nepřízvučné slabiky ve slově „neadvokál“. Toto slovo je neologismus vytvořený zkrácením hovorového výrazu „advokátoval“, zřejmě vzniklé pro rytmické potřeby překladu. Třetí řádka je opět rytmicky nepravidelná a až čtvrtá řádka dodržuje metrum první písničky.

Pokud analyzujeme překlad písní jako takový, je první píseň zachována včetně formálních aspektů, zatímco druhá píseň nemá pevné metrum, i když střídavé rýmy byly zachovány. Tato skutečnost ale ve filmových titulcích spíše zanikne, protože na obrazovce vidíme vždy jen jeden řádek. Ve dvou velice podobných písních jsme se tedy setkali s překladem jak třetím, tak čtvrtým způsobem.

29.	<p>There is nothing quite as wonderful as money, There is nothing quite as beautiful as cash, Some people say it's folly But I'd rather have the lolly With money you can make a smash. There is nothing quite as wonderful as money There is nothing like a newly minted pound Everyone must hanker For the butchness of a banker It's accountancy that makes the world go round.</p>	<p>Nad peněz krásu na celém světě není jak hezká je na pohled hotovost Někdo tvrdí, pryč s nimi já na to, že nevadí mi Hlavně jich mít na podmaz dost Nad peněz krásu na celém světě není Není nad nově vyraženou libru K haléři dej haléř Aby tučněť mohl bankéř Dík účetnictví svět nezůstal stát</p>
-----	---	--

V této písni o penězích je obkročný rým v jambickém metru prokládaný jednoslovným refrémem. V původní verzi jsou vnější verše obkročného rýmu zakončeny

mužským rýmem a vnitřní verše ženským rýmem (M-Ž-Ž-M). Délka veršů a počet přízvučných slabik se liší v závislosti na měnící se melodii.

Překladatel zachoval obkročný rým prokládaný refrénem, i když nezachoval pravidelné střídání ženského a mužského rýmu. Rým je narušen až v posledním verši, kdy překladatel zřejmě nenašel nic, co by se rýmovalo s „libru“. Dále se také při překladu nedržel žádného metra, ani nedodržel stejný počet slabik veršů. Rozhodl se tedy pro třetí způsob překladu písní, tedy zachování jen některých formálních aspektů.

9.	<p>I'm a lumberjack and I'm OK, I sleep all night and I work all day [...] I cut down trees, I eat my lunch, I go to the lavatory. [...] On Wednesdays I go shopping, And have buttered scones for tea. [...] I cut down trees, I skip and jump, I like to press wild flowers. I put on women's clothing, And hang around in bars. [...] I chop down trees, I wear high heels, Suspenders and a bra. I wish I'd been a girlie Just like my dear Mama.</p>	<p>Já jsem drvoštěp a neznám splín, ve dne si kácím, a v noci spím. [...] Když kácením jsem schvácený, najím se, vykadím, [...] ve středu v krámě platím a k sváče vdolky jím. [...] Rád klučím si a skotačím, bobule obírám; navlíknu ženský šaty a v barech se ožírám. [...] Na kácení jdu na jehlách, s podprdou, v punčochách. Ach, moci být tak děvče, jak drahá máti má.</p>
----	--	---

Je zajímavé, že nejznámější písnička z *Létajícího cirkusu* není tolik formálně sepiatá jako předchozí ukázky. V této písničce se rýmuje první dvojverší, které je zároveň refrénem. Ve zbytku písničky se rýmují sudé verše, zatímco liché se vůbec nerýmují. Dvojverší refrénu obsahuje čtyři přízvučné slabiky, v následujících slokách má první verš čtyři přízvučné slabiky a další tři mají vždy tři přízvučné slabiky. Opět se jedná o jambické metrum.

Překladatel dodržel rýmované první dvojverší. Pokud bychom se soustředili pouze na sudé verše ve zbytku písně, víceméně se spolu rýmují. Tuto pravidelnost ale narušuje to, že stejně tak se spolu rýmují 5. a 7. verš a 11. a 12. verš. Překladatel tedy zachoval rýmy, ale ne ve stejném rozložení jako v originálu. Přeložená píseň sice nedodrží pravidelné metrum, s trochou snahy je ale možné ji zpívat na původní melodii, protože její rozmístění dlouhých slabik a přízvuků odpovídá melodii. V tomto případě nejsou samozřejmě formální rysy až tak důležité, je tedy zajímavé uvést i úpravu tohoto překladu pro divadelní inscenaci v Rokoku:

Já jsem drvoštěp a neznám splín,
ve dne si kácím, v noci spím. [...]
Když schvátím se, tak najím se
latrínu navštívím
ve středu si nakoupím
svou milou políbím [...]
Rád hopsám si a skotačím
borůvky posbírám
pak ženský šaty oblíknu
v barech se ožírám. [...]

Já kácím v šatech s podprdou
v punčoškách kydám hnůj
jednou snad budu krásná
tak jako táta můj.
On kácí v šatech s podprdou
v punčoškách kydá hnůj
jednou snad bude krásná
tak jako táta můj.

V této úpravě je opět dodržena struktura rýmů originálu. Stejně jako v titulkové verzi je ve většině případů použito jambické metrum s koncovým mužským rýmem. V ukázce titulků jsem vynechala část zpívanou mužským sborem, který opakuje drvoštěpovu píseň ve třetí osobě. V titulích byl tento gramatický posun vyřešen použitím stejně se skloňujících sloves, které se potom rýmovaly i po změně osoby: „platí, skotačí“. Tento postup je dodržen i v divadelní verzi s výjimkou posledního verše, kdy „táta můj“ zůstane nezměněn a mění se tedy význam. V divadelní i filmové verzi je ale mužský sbor natolik rozhořčen transvestitismem dřevorubce, že písničku nedozpívá do konce. Divák tedy poslední verš stejně neuslyší.

41.	I wandered lonely as a cloud That floats on high o'er vales and hills, When all at once I saw a crowd, A host of golden <u>worker ants</u>	Bloumal jsem sám jak mrak Plynoucí nad horami a doly Když na zástup mi padl zrak Na <u>mravenců dav lezouců</u>
-----	---	--

Tato a následující ukázka pocházejí ze skeče, kde si Pythoni upravili známá díla básníků Wordswortha, Keatse a Shelleyho tak, aby pojednávaly o mravencích. Obě básně jsou ve svém původním znění formálně svázané, ale vsuvky Pythonů narušují rýmy a rytmus. Skupina se tedy nesnažila své zásahy nijak zakrýt.

Původní báseň má střídavý rým a čtyřstopé jambické metrum. Tato struktura byla narušena v posledním verši, když bylo zaměněno původní slovo „daffodils“ za „worker ants“. V překladu je střídavý rým narušený opět v posledním verši. V prvních dvou verších bylo metrum přeloženo třístopým trochejem, zatímco v dalších dvou verších byl zachován čtyřstopý jamb.

41.	I met a traveller in an antique land Who said ' <u>Six</u> vast and trunkless legs of stone	Potkal jsem poutníka v dávné zemi Který řekl: Šest obřích noh bez těla V poušti <u>zřel</u> Na soklu z kamene tato <u>slova jsou</u> :
-----	---	---

Stand in the desert And on the pedestal these words appear My name is Ozymandias, King of <u>Ants</u> Look on my <u>feelers, termites,</u> and despair <u>I am the biggest ant you'll ever see</u> <u>The ants of old weren't half as bold and</u> <u>big</u> <u>And fierce as me'.</u>	Jsem Ozymandias, mravenců král Hleďte na má tykadla, termity, a zoufejte! Jsem největší mravenec Silou, vzrůstem, odvahou <u>Se nikdo nevyrovnal mi</u>
---	---

Původní Keatsova báseň je psaná v jambickém pentametru. Rým nemá pravidelnou strukturu, namísto toho plynule proplétá báseň v pořadí ABABACDCEDFEF. Zvláštní melodii básně podporuje i enjambment. V pythonském podání chybí verše od druhé poloviny třetího verše až po osmý verš a poslední tři verše mají úplně jiné znění. V tomto podání se zachoval jediný rým, a to „despair – appear“. Stále je ale dodržován jambický pentametr. Česká verze nemá ani rýmy, ani pravidelné metrum. Místo toho se překladatel rozhodl vyjádřit báseň použitím básnických výrazů a obráceného slovosledu. Opět se tedy jedná o částečné převedení formálních aspektů.

19.	Who shall declare this good, that ill When good and ill so intertwine But to fulfil the vast design of an omniscient will. When seeming again but turns to loss When earthly treasure proves but dross And what seems lost but turns again To high eternal gain.	Jak zlo a dobro rozpoznat Když tak těsně se proplétají? Jak sobě správnou cestu najít Již nám vševědoucí ráčil dát? Co nalezeno být se zdá to v ten ráz pryč se vytrácí Co bylo světským pokladem v prach se a v bláto obrací Co ztraceno co pouhý cár Však věčnosti je drahý dar.
-----	---	---

Tuto duchovní píseň předcítá v pořadu staříčká Irene na břehu řeky, zatímco na druhém břehu poskakují dva muži převlečení za Araby a snaží se přijít na způsob, jak se k ní dostat a hodit ji do vody. Báseň tedy jako taková není nositelem humoru, její vážnost ale kontrastuje s groteskní situací. V první sloce je rým obkročný, zatímco v druhé sloce je rým sdružený. První tři verše sloky jsou psány čtyřstopým jambem, zatímco čtvrtý verš má pouze tři stopy. Překladatel dodržel rozvržení rýmů a ve třech verších zachoval čtyřstopý jamb. V ostatních případech volil trochej a byl nucen verše rozšířit, aby vyjádřil všechny významy originálu. Obzvláště 5. a 6. verš tak dosáhly v češtině téměř dvojnásobné délky. Irenin přednes je velice pomalý, překladatel tedy nebyl omezen délkou titulků. I v tomto případě byly převedeny jen některé formální aspekty.

Převod všech formálních aspektů se tedy překladateli podařil pouze v jednom případě, v ostatních volil převod částečný. Největším problémem bylo, že si překladatel z důvodu prostorového omezení nemohl dovolit báseň rozvolnit. Nejdůležitější aspekt, rýmy, se ale většinou podařilo zachovat. Zároveň také nedošlo k větším významovým ztrátám, překladatel dokázal obvykle vyjádřit smysl originálu.

7.6 Stylisticky příznaková promluva

V této podkapitole jsou uvedeny příklady stylisticky příznakové mluvy, kdy postavy mluví s určitým řečovým defektem nebo je jejich řeč nějakým způsobem odlišná a zvláštní. V seriálu a filmech je takto mluvících postav nespočet, od šišlajícího Piláta přes muže, který mluví jen v anagramech, po proud vědomí pepřenky u soudu.

15.	Gentlemen, our MP saw the PM this AM and the PM wants more <u>LSD from the PIB</u> by tomorrow AM or PM the latest. I told the PM's PPS that AM was <u>NBG</u> so tomorrow PM it is for the PM <u>nem. con.</u>	Pánové, náš posl. navštívil dnes dopol. prem. a prem. chce více <u>LSD z HDP</u> , zítra dopol., popř. nejpozději odpol. Řekl jsem sekret. prem., že dopol. je to <u>na h.</u> , ale odpol. je to <u>v poho</u> .
-----	---	---

Tato scénka paroduje zálibu britské vlády ve zkratkách. Pokud si rozvolníme použité zkratky, vypadá předchozí monolog takto:

Gentlemen, our Member of Parliament saw the Prime Minister this morning and the Prime Minister wants more pounds, shillings and pence from the Prices and Incomes Board by tomorrow morning or afternoon the latest. I told the Prime Minister's Private Parliamentary Secretary that morning was no bloody good so tomorrow afternoon it is for the Prime Minister with no one contradicting. (zkratky vysvětleny v Larsen: 210)

V češtině pro tyto výrazy ve většině případů neexistují ekvivalentní zkratky. Pokud chtěl tedy překladatel zachovat původní význam promluvy, musel zvolit jiné řešení. Rozhodl se proto použít místo zkratk zkrácená slova, která se sice v mluvené diskuzi nepoužívají, v psané podobě ale působí přirozeněji a evokují stejný dojem rychlého až nesrozumitelného vyjadřování.

„LSD“ znamená „pounds, shillings and pence“, zároveň je to ale také mezinárodní označení pro halucinogenní drogu. Překladatel se tedy zřejmě domníval, že zkratka označuje drogu a nechal ji nepřeloženu, došlo tedy k posunutí významu. „PIB“ označuje vládní úřad „Prices and Incomes Board“. Překladatel sice neznal původní smysl zkratky, nahradil ji ale jinou zkratkou spojovanou s financemi a vládou. „NBG“ znamená „no bloody good“, což bylo přeloženo v podobném smyslu, i když vulgárněji, jako „na h.“. „Nem. con.“ je zkratka latinského výrazu „nemine contradicente“, což bylo přeloženo stejným významem, ale neformálněji jako „v poho“.

11.	The murderer of the body is somebody in this room, which nobody must	Vrah mrtvého je někdo v téhle místnosti, kterou nikdo nesmí opustit. Nechte mrtvého
-----	--	---

	leave... leave the body in the room not to be left by anybody. Nobody leaves <u>anybody or the body</u> with somebody. Everybody who is anybody shall leave the body in the room body. Take the tablets Tiger. Anybody with a body but not the body is nobody.	v místnosti, kterou nikdo neopustí. Nikdo nikoho neopustí, ani mrtvého. Nikdo, kdo je kdokoliv, neopustí místnost mrtvého. Prášek, Tygře. Kdokoliv s mrtvým, ale žádný mrtvý není nikdo.
--	--	--

Zde vidíme monolog inspektora, který se neustále zamotává do svých slov. V tomto případě se opakují v různých variacích slova s kořenem „body“, tedy „somebody“, „anybody“, nobody“ a „body“. V češtině tato podobnost nemohla být zachována. Navíc byl překladatel nucen promluvu zkrátit, protože byl při překladu tohoto celkem rychlého monologu omezen délkou titulků. Cílová verze je tedy zkrácena a neobsahuje jazykové hříčky jako například „anybody or the body“. Na druhou stranu se ale podařilo zachovat původní myšlenku textu, tedy to, že inspektorův monolog opakuje stejnými slovy různou myšlenku a stává se stále více a více absurdní.

3.	- Your wife is she, eh... is she <u>a sport</u> . Eh? - She likes sport, yes! - I bet she does, I bet she does! - She is very fond of cricket, as a matter of fact. - Who isn't, eh? Know what I mean. <u>Likes games</u> , likes games. Knew she would. Knew she would. Knew she would. Likes games, eh? <u>She's been around</u> , eh? Been around? - She's traveled. She's from Purley. - Oh... oh. Say no more, say no more. Say no more - <i>Purley</i> , say no more. . Purley, eh? Know what I mean, know what I mean. Say no more.	- A žena, je ona... <u>zdatná</u> ? Co? - Má ráda pohyb, jo. - Bodejť by ne. - Kriket úplně zbožňuje, fakt. - A kdo ne? Víte, co myslím? <u>Ráda si hraje</u> , co? Já to věděl. Já to věděl. Ta toho asi <u>dost vobjela</u> , co? - Je zcestovalá. Pochází z Purley. - Nic mi neříkejte. Purley? Nic neříkejte. Purley? Víte, co myslím? Nic neříkejte.
----	--	---

V této skeči mluví Idleova postava neustále ve vulgárních dvojsmyslech a zároveň na tento fakt upozorňuje opakováním vět „say no more“, „I bet she does“ a „know what I mean“. Překladatel zachoval dvojsmyslné narážky. Idleova postava také mluví velice rychle a proto byl překladatel nucen text kondenzovat. Dosáhl toho tím, že neopakoval věty tolik jako v originále, což poněkud nivelizovalo původní styl.

13.	<ul style="list-style-type: none"> - Mr Burtenshaw? - Me, doctor? - No, me doctor, you Mr Burtenshaw. - My wife, doctor? - No, your wife patient, me doctor. - Come this way, please. - Me, sister? - No. She sister. Me doctor. You Mr Burtenshaw. - Dr. Walters? - Me nurse, you Mr Burtenshaw, she sister. You doctor. - No, doctor. - No doctor? Call ambulance. Keep warm. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pan Burtenshaw? - Já, doktore? - Ne, já doktor, vy pan Burtenshaw. - Moje žena? - Ne. Vaše žena pacientka, já doktor. - Tudy, prosím. - Já, sestro? - Vy ne. Ona sestra, já doktor. Vy jste pan Burtenshaw. - MUDr. Walters? - Já sestra. Vy Burtenshaw. Ona sestra. Vy doktor. - Ne, doktore. - Ne doktor. Volat sanitku. Být v teple.
		<p><i>Nic než slova I (str. 230–1)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Pan Burtenshaw? - Lékař? - Ne, já jsem lékař, vy pan Burtenshaw. - Moje paní? - Ne. Vaše paní je pacientka, já lékař. - Tudy, prosím. - Já, sestři? - Vy ne. Ona sestři, já léčím, vaše žena paní Burtenshawová. - MUDr. Walters? - Já, sestři. Vy Burtenshaw. Ona sestři, vy léčíte. - Mně chybí Dr. - Chybí JÍDr! Volat sanitku. Být v teple.

Vzhledem k tomu, že čeština je flektivní jazyk, je překlad této scénky obzvláště obtížný, protože pády vylučují dvojsmyslnost, i když i anglická verze je poněkud negramatická. V případě titulků se jedná o těsný překlad, takže se ztrácí dvojznačnost originálu. V knižní verzi se překladatel pokusil vyjádřit smysl originálu tím, že využil zvukové zaměnitelnosti slova „sestři“ a neologismu „sestří“. Zároveň se zde pokusil o grafickou hříčku, když „chybí jí doktor“ napsal jako „chybí JÍDr.“, což evokuje doktorský titul JUDr. Je otázkou, zda tato hříčka text obohacuje, nebo ho narušuje. Ani jedna verze nedokázala vyjádřit podstatu původní skeče.

29.	<ul style="list-style-type: none"> - What do you want? - Well I was told outside... - Don't give me that you snotty-faced 	<ul style="list-style-type: none"> - Co chceš? - Venku mi řekli... - S tím na mě nechod', ty rypáku z hromady
-----	--	--

	heap of <u>parrot</u> droppings! - What! - Shut your festering gob you tit! Your type makes me puke! You vacuous toffee-nosed malodorous pervert!	hnoje! - Prosím? - Zavři tlamu, ty šmejde podebraná! Z takových týpků jako ty je mi na blití! Ty nadutej, snobskej, smrade úchylnej!
--	---	--

Zákazník na klinice při vešel omylem do špatných dveří a dostalo se mu místo hádky přívalu urážek. Překladatel se rozhodl místo těsného překladu vytvořit funkční překlad, který se bude jen volně držet originálu. U nadávky „malodorous pervert“ například přehodil substantivum a adjektivum, takže tento výraz převedl jako „smrade úchylnej“. Toto řešení v češtině funguje pravděpodobně lépe, protože „smrad“ je častěji používaná nadávka než „úchyl“. Většinu významů překladatel tímto způsobem převedl. Jediným příkladem ztráty významu je barvitá nadávka „heap of parrot droppings“, kterou převedl jako „hromadu hnoje“, pythonovský papoušek se zde tedy ztratil.

3.	Hello children, hello. Here is this morning story. Are you ready? Then we'll begin. „One day Ricky the magic pixie went to visit Daisy Bumble in her tumbledown cottage. [...] <u>Muchláneek</u> měl Mrt'a pr'ta obchůdek u paty kouzelného dubu, tam, co roste křoví chrastišum, ve stínu čarovné světliny v <u>Bimbáskově</u> dolince.	Ahoj, děti, ahoj. Je tu vaše ranní pohádka. Posloucháte? Tak a začínáme. Jednoho dne šel skříteček Ricky navštívit Daisy Bambulínu do chaloupky zřícenky. [...] <u>Muchláneek</u> měl Mrt'a pr'ta obchůdek u paty kouzelného dubu, tam, co roste křoví chrastišum, ve stínu čarovné světliny v <u>Bimbáskově</u> dolince.
----	--	---

Od nadávek se podíváme na opačné spektrum promluvy, na jazyk dětských knížek. V této ukázce je zastoupeno několik onomatopoických neologismů, které mají navodit atmosféru dětských pohádek. Pointou skeče je, že se tyto velice nevinné příběhy zvrhávají v porno k úděsu předčítače pohádek. V ukázce jsou vybrané dva začátky pohádkových příběhů těsně předtím, než se z nich stanou příběhy pro dospělé. Zatímco anglická verze na tento pozdější vývoj nijak neukazuje, v české verzi určité náznaky najdeme, například slovo „Muchláneek“ by mohlo být chápáno jako odvozenina od výrazu „muchlat se“ a „bimbásek“ je dětský výraz pro penis. Kromě těchto dvou příkladů se ale překladatel drží stylu originálu a dokonce překládá neutrální výraz „tumble down cottage“ onomatopoickým výrazem „chaloupka zřícenka“.

8.	<p>- Look matey this parrot wouldn't voom if you put four thousand volts through it! It's bleedin' demised!</p> <p>- It's not, it's pining!</p> <p>- It's not pining, it's passed on. This parrot is no more! It has ceased to be. It's expired and gone to meet its maker. This is a late parrot. It's a stiff. Bereft of life, it rests in peace. If you hadn't nailed it to the perch it would be pushing up the daisies. It's rung down the curtain and joined the choir invisible. This is an ex-parrot.</p>	<p>- Hele, kámo, tenhle papoušek nebude lítat, ani kdybych do něj pustil 4 000 voltů. Ten skonál.</p> <p>- Neskonál, teskní.</p> <p>- Neteskní, exnul. Již ho není více. Už není mezi živými. Vydechl a odebral se k předkům. Ten papoušek zesnul. Chcípl. Vypustil duši a odpočívá v pokoji. Nepřítlouct ho, čuchá k fialkám zespodu. Svěsil fangli a přešel do říše stínů. Toto je expapoušek.</p>
----	---	--

Známa skeč o papouškovi je klasickým příkladem tezaurové skeče. V tomto případě se jedná o řadu synonym vyjadřujících, že papoušek je mrtvý. Vedle sebe jsou zde stavěny výrazy z různých jazykových rovin, od slangové až po knižní. Tento postup dodržuje i překladatel: „svěsil fangli a přešel do říše stínů“. V české verzi se projevuje určitá kostrbatost daná krátkou délkou titulků: „nepřítlouct ho, čuchá k fialkám zespodu“. Přírozenější, ale i delší, by v tomto případě bylo „kdybyste ho nepřítloukl...“. Překladatel zaměnil anglické idiomy za přibližně odpovídající idiomy české. V tomto případě bylo důležitější zachovat kontrast mezi hovorovými a knižními idiomy a výrazy, než se snažit přesně přeložit jejich smysl.

7.7 Registr

V této podkapitole rozebereme jazyk postav. V seriálu jsou použity různé cizí jazyky, dialekty a sociolekty. Z cizích jazyků je v seriálu nejčastěji zastoupena němčina a čínština, dále také italština, francouzština, latina a ruština. Tyto jazyky byly zastoupeny buďto jako plnohodnotný cizí jazyk, jako vtipná napodobenina cizího jazyka, nebo jako cizí přízvuk. První dva případy nebyly nijak překládány nebo přepisovány, i když třeba obsahovaly anglická slova. V knize *Nic než slova* oproti tomu žádné omise nejsou, protože zde chybí zvuková stopa doprovázející promluvu. Cizí jazyky byly tedy převzaty nezměněné, napodobeniny cizího jazyka byly přeloženy do té míry, aby se zachoval jejich humorný účinek:

str. 34	<p>- D'accord, d'accord. Maintenant, je vous présente mon collègue, le <u>pouf</u> célèbre, Jean-Brian Zatapathique.</p> <p>- Maintenant, le mouton ... le <u>landing</u> ... les <u>wheels</u>, bon.</p>	<p>- Dakórd, dakórd. Mentná, ž'vu prezánt mon kolég, le <u>buzna</u> selebré, Žán Brián Paťhatique.</p> <p>- Mentná, l'<u>beran</u> – la <u>pšistání</u> – les <u>kolá</u>, bon.</p>
---------	---	--

V tomto případě přeložil Palouš anglická slova a francouzské slovo „mouton“ do češtiny. Nadto se ještě rozhodl text ozvláštnit a místo neutrální francouzštiny originálu použil graficky naznačenou francouzskou výslovnost. V této ukázce tedy překladatel zvýraznil stylistické rysy originálu. U českých slov byl graficky naznačen francouzský přízvuk originálu. Zároveň také přeložil jméno „Zatapathique“ jako „Paťhatique“. Toto jméno je použito ještě v 10., 14. 22. a 23. epizodě a ve všech případech je přeloženo stejně s výjimkou 10. epizody, kde je přeloženo jako „Paťathique“. V titulcích je jméno ve všech případech nepřeloženo.

Pokud mluvily postavy s cizím přízvukem, byla jejich promluva přeložena buďto neutrálním jazykem nebo graficky znázorněným cizím přízvukem. Níže jsou uvedeny tři ukázky německého přízvuku. Cizí přízvuk je do určité míry znázorněn i v psané podobě anglické verze.

1.	<p>- <u>Gott in Himmel!</u> That's not funny! Now if you don't tell me the joke, I shall hit you properly.</p> <p>- I can stand physical pain, you know.</p> <p>- Ah ... you're no fun. All right, Otto.</p>	<p>- To nény ftypny! Jestli mi nešíct ftyp, já te prašty.</p> <p>- Fyzická muka mi nevaří.</p> <p>- Nény ftypny. Dobše, Otto!</p>
----	--	---

V první ukázce se překladatel rozhodl vyjádřit silný německý přízvuk náznakem německého přízvuku v češtině. Zde využil stereotypu toho, že Němci vyslovují všechny souhlásky tvrdě, neumějí vyslovit „ř“ a „v“ vyslovují jako „f“. I když „vt“ vysloví i Čech jako „ft“, důležitější je, že slova působí cize. Německá kletba zůstala nepřeložena.

12.	<p>- Ah! Hein...Reginald you have the wrong map here you silly old <u>leg-before-wicket</u> English person.</p> <p>- I'm sorry <u>mein Fuhrer</u>. I did not... <u>Mein</u> Dickie old chum.</p>	<p>- Hein... Reginalde, máš špatnou mapu, ty starej, hloupej, anglickej emane.</p> <p>- Pardon. Omlouvám se, <u>Führere</u>. Já... <u>Mein</u> Dickie, příteli.</p>
	<p>How do you do there <u>squire</u>, also I am not Minehead lad but I in Peterborough, Lincolnshire was given birth to, but stay in Peterborough Lincolnshire house all during war, owing to nasty running sores, and was unable to go in the streets play football or go to Nürnberg.</p>	<p>Těší mě. Nejsem mineheadský mládenec, ale v lincolnshirském domě jsem byl povit. Ale zůstal v lincolnshirském domě za války, měl jsem šeredné rány. Nechodil po ulicích, nehrál fotbal ani nejel do Norimberku.</p>
	<p>- Why do you ask that? Are you a spy or something? Get over there against the wall <u>Britischer</u> pig, you're going to die!</p> <p>- Take it easy Dickie old chum.</p>	<p>- Proč se ptáte? Jste špicl nebo co? Ke zdi ty britská <u>schwein</u>. Chcípneš.</p> <p>- Klid, Dickie kamaráde.</p>

V tomto příkladu je řešení odlišné od prvního příkladu, protože přízvuk není znázorněn graficky. Tato ukázka je o to náročnější na překlad, že se postavy snaží působit co nejvíce anglicky a proto používají typicky anglické výrazy a reálie, v tomto případě „old chum“, „squire“ a „leg-before-wicket“. Tato rovina se při překladu z velké části ztratila. Německý přízvuk je v češtině vyjádřen dvěma způsoby, zaprvé nepřírozeným slovosledem: „v lincolnshirském domě jsem byl povit“ a zadruhé německými slovy. V případě výrazu „Britischer pig“ použil překladatel místo německého tvaru slova známé slovo „schwein“.

41.	<p>- My late husband and we are increasingly disturbed by recent developments in literary style (<i>německý přízvuk</i>) that have taken place here in Germany ... er England. There seems to be an increasing tendency for <u>ze ent...</u> <u>the ent...</u> the ant... to become the dominant ... <u>was is der deutsches</u></p>	<p>- Můj zesnulý manžel i my jsme silně znepokojeni posledním vývojem literárního stylu zde v Německu... Anglii. Zdá se, že narůstají tendence pro mravence... Mravenci se stávají dominantní...</p>
-----	--	--

<p><u>Entwicklungsbund...</u></p> <p>- Theme.</p> <p>- Theme ... of modern poetry here in Germany. <u>We are not ... amusiert?</u> Entertained. From now on, ants is <u>verboten</u>. Instead it's skylarks, daffodils, nightingales, light brigades and ... <u>was ist das schreckliche Gepong ... es schmecke wie ein Scheisshaus... und so weiter</u>. Well, we must away now or we shall be late for the races. God bless you <u>alles</u>.</p>	<p>- Téma.</p> <p>- Téma poezie zde v Německu. Nejsme...</p> <p>- Pobavení.</p> <p>- ...pobavení. Od teď jsou mravenci <u>verboten</u>. Místo toho budou skřivani, narcisy, slavíci, lehké kavalérie a... Už musíme, nebo zmeškáme dostihy. Bůh vám <u>alles</u> žehnej.</p>
---	--

V poslední ukázce se opět mísí dvě roviny jazyka, německým přízvukem zde totiž promlouvá královna Viktorie, takže se zde setkáme i s poněmčenou aktualizací známého královnina citátu „we are not amused“. V anglické verzi je ostrý předěl mezi formální královskou angličtinou a angličtinou se silným německým přízvukem. V české verzi oproti tomu žádný předěl není a obecně je přízvuk naznačen pouze dvěma slovy. V tomto případě byl tedy styl originálu značně nivelizován.

Dále se podíváme na regionální dialekty. V seriálu nejsou použity jen různé britské dialekty, ale také americká, australská a irská angličtina. Dialektální znaky jsou obvykle překládány, pokud je dialekt výrazný, jinak jsou překládány bez dialektálních znaků.

<p>2.</p> <p>- A lovely day isn't it.</p> <p>- Eh, 'tis that.</p> <p>- You here on holiday or...?</p> <p>- Nope, I live 'ere.</p> <p>- Oh, jolly good too. I say, those are sheep aren't they?</p> <p>- Ar.</p> <p>- Yes, yes of course, I thought so...only...er why are they up in the trees?</p> <p>- A fair question and one that in recent weeks has been much on my mind. It's my considered opinion that they're nesting.</p>	<p>- Hezký den, že?</p> <p>- Bať, je.</p> <p>- Vy tu jste na dovolené, nebo...?</p> <p>- Ne, já su voad'.</p> <p>- No vida, výborně. Jářku, jsou to ovce, ne? Jistě, jistě, také si myslím. Já jen... Proč sedí na stromech?</p> <p>- Dobrá votázka, v posledních tejdnech mi taky dost vrtá palicej. Tak bych čet a čet, že hnížděj.</p>
--	---

Tento pravděpodobně cornwallský dialekt je přeložen prvky podkrkononošského nářečí. V původní verzi je určité napětí mezi silným dialektem postavy a vysokou úrovní jejího slovníku. V Anglii hraje řeč významnou roli v sociální stratifikaci. Podle sociolektu

a dialektů je zde možné zařadit člověka do určité společenské vrstvy. Silný dialekt naznačuje nižší vrstvu mluvčího, oproti tomu jeho až akademické obraty, například „it is my considered opinion“, ukazují na vyšší dosažené vzdělání. Tento kontrast je jedním ze zdrojů humoru v této scéně, v překladu se však tato rovina ztrácí.

7.	<ul style="list-style-type: none"> - Oh, but Angus... he hasna given you an earnest of his good faith! - Ah mebbe not but he has gi' me this... - What is it now? - An entry form for the British Open Tennis Championships at Wimbledon Toon ... signed and seconded. - Och, but Angus, ye ken full well that Scots folk dinna know how to play the tennis to save their lives. - Aye, but I must go though dear, I dinna want to seem ungrateful. - Ach! Angus, I wilna let you make a fool o'yourself. 	<ul style="list-style-type: none"> - Hale, Angusi, von ti nedal žádnéj foršus. - Ajci nedal, hale dal mi todlec. - Copa to je? - Přihláška na Votouřený tenisový mistrovství ve Wimbledonu, podepsaný a vověřený. - Hale Angusi, přecivá dobře víš, že našince třeba zab, hale Skota tenis nikdá nenaučíš. - Bať, hale já tam přec muším, habych nebul neuděčnej. - Angusi, nedopustím, haby tys ze sebe ud'ál vola.
----	--	---

V této ukázce byl výrazný skotský dialekt přeložen dialektálními prvky. Překladatel v tomto případě využil prvky chodského dialektu, pro který je typické náhlesné h. Zároveň je tu stejně jako v předchozí ukázce použito slova „bať“, které patří spíš do hanáckého dialektu.

2.	<ul style="list-style-type: none"> - Oh dad... look who's come to see us... it's our Ken. - Aye, and about bloody time if you ask me. - Aren't you pleased to see me, father? - Of course he's pleased to see you, Ken, he... - All right, woman, all right I've got a tongue in my head - I'll do 'talkin'. Aye ... I like yer fancy suit. Is that what they're wearing up in Yorkshire now? - It's just an ordinary suit, father... it's all I've got apart from the overalls. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tato, podivej, kdo za nama přišel, to je náš Ken. - Ja, tož to si, kurňa, vybral čas. - Vy mě snad neradi vidíte? - No baže tě rád vidí, Kene, on... - Nech teho, stara. Mam snad jazyk v papuli, ne? Mluvit můžem sam, ne? Na ja, fešny ohoz. To včil nosijou nahoře v Yorkšire? - Otče, to jsou jen obyčejné šaty. Mám jenom ty a fáračky.
----	--	---

V tomto případě je kontrast mezi yorkshirským dialektem otce a standardní angličtinou syna. Tato scénka je obrácenou variantou klasických příběhů, kdy syn odejde z tradičně hornického města do Londýna, aby se stal spisovatelem. V tomto příběhu se syn

dal z Londýna na sever, aby se stal horníkem, všechny ostatní roviny, tedy řeč a vzhled postav ale zůstaly nezměněné, což vytváří humorný kontrast. Překladatel se rozhodl přeložit otcovu řeč prvky ostravského dialektu. Toto je jeden z mála případů, kdy má český dialekt alespoň částečně stejné konotace jako anglický dialekt, protože Ostravsko i Yorkshire jsou tradičně spojovány s těžbou uhlí.

16.	<ul style="list-style-type: none"> - Give me the <u>'oop</u>. - What? - Oh, I don't suppose we know what an 'oop is. I suppose pater thought they were a bit common, except on the bleedin' croquet lawn. - Oh, a hoop. - 'Oh <u>an hoop</u>.' Thank you, your bleeding Highness. Now. Look. - Go on, right the way along. - All right, all right, all right. Now, where's the bleeding wire, then? - That hoop's got a hole in. - Oh Eton and Madgalene. The hoop has an hole in. Of course it's got a hole in, it wouldn't be a hoop otherwise, would it, mush! - No, there's a gap in the middle, there. - Oh, a gahp. A <u>gahp</u> in one's <u>hhhhhhoop</u>. Pardon me, but I'm off to play the grand piano. 	<ul style="list-style-type: none"> - Podejte mi <u>vobruč</u>. - Prosím? - Tak my nevíme, co to vobruč je. Tatík zřejmě usoudil, že masová cvičení jsou nemravná. - Á, obruč. - „Á, <u>obruč</u>.“ Děkuji, Vaše Zhovadilosti. Tak. Koukejte. - To ne, až dolů. - No dobře, dobře. Kde je tu jakej drát? - Ta obruč má otvor. - Ach, Eton a Magdalene. Obruč má otvor. Jinak by to nebyla obruč, vy ptáku. - Ne, je uprostřed přerušena. - Ach, přerušena. Obruč je přerušena. Ach, nerušte <u>mne</u>, <u>hrají-li</u> Liszta na pianinu.
-----	---	--

V původní verzi mluví instruktor létání sociálním dialektem, který je charakteristický vynecháváním „h“ před samohláskou. Tento dialekt je charakteristický pro nižší třídy. Protože mu jeho žák nerozumí, považuje ho instruktor za příslušníka vyšší třídy a začne parodovat jeho domněle snobský původ přehnaně korektní výslovnosti. Překladatel zachoval tento kontrast tím, že přeložil sociolekt jiným sociolektem obecnou češtinou a přehnaně korektní výslovnost knižní podobou spisovné češtiny. Mimo grafických prostředků vyjádřil překladatel parodii spisovného jazyka také prostředky morfologickými, například knižními koncovkami sloves. Přestože žák mluví poněkud spisovnějším jazykem než instruktor, stále se nejedná o standardní variantu. Překladatel žakovu řeč přeložil spisovnou češtinou s knižními prvky, například „přerušena“, čímž pozměnil registr. V původní scéně spočívá vtip v tom, že si instruktor myslí, že je jeho žák snob, jen proto,

že nemluví tak silným sociálním dialektem. Česká verze kontrast mezi dvěma registry zveličuje a tím pádem činí instruktorovy posměšky méně absurdní.

22.	<ul style="list-style-type: none"> - Any clues? - Any what? - Any evidence as to who did it? - Any clues, eh? Oh, we don't half talk posh, don't we? I suppose you say '<u>ehnvelope</u>' and '<u>larngerie</u>' and '<u>sarndwiches</u> on the <u>settee</u>'! 	<ul style="list-style-type: none"> - Nějaká vodítka? - Co? - Nějaké stopy, kdo to udělal? - Vodítka? Nemluvíme dost nóbl, co? Zřejmě říkáte „<u>obáálka</u>“ a „<u>práádélko</u>“ a „<u>chlebíčky</u> na <u>gaučííku</u>“.
		<p><i>Nic než slova 1 (str. 411)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Nějaké indicie? - Nějaké co? - Nějaké stopy, kdo to mohl být? - Indicie, eh? Á, my nemluvíme dost nóbl, co? Předpokládám, že říkáte „<u>džob</u>“ a „<u>líznout si káru</u>“ a „<u>jsem byzi</u>“!

V této scéně je stejný komický postup jako v předchozí ukázce, tedy parodie toho, jakým způsobem mluví vyšší třída. V původní verzi je tohoto efektu docíleno opět přehnaně korektní výslovností. V tomto případě jsem uvedla jak řešení v titulkované verzi, tak v knižním vydání, protože se od sebe velice liší. U titulků se překladatel rozhodl pro doslovný překlad, takže graficky znázornil prodloužení samohlásek. V češtině ale takováto výslovnost neevokuje přehnaně spisovnou mluvu. V knize překladatel místo toho zvolil anglicizovaný slang. Parodování spisovného vyjadřování, které bylo použito v předchozí ukázce, tedy nahradil zesměšňováním přehnaného používání cizích slov a sociolekt tedy nahradil stylisticky příznakovou mluvou.

13.	<ul style="list-style-type: none"> - Too much man, <u>groovy</u>, great scene. Great light show, <u>baby</u>. - What are you doing, there? - We're doing our own thing, man. - Have you got Mr Notlob's permission? - We're <u>squatters</u>, <u>baby</u>. - What? Nurse, wake him up. - Don't get uptight, man. Join the scene and other phrases. Money isn't real. 	<ul style="list-style-type: none"> - Balada, vole, tady to žije, fakt <u>nářez</u>. Skvělý osvětlení, lidi. - Co tam vevnitř děláte? - Co se nám líbí, <u>vole</u>. - Máte od pana Notloba svolení k pobytu? - Jsme <u>squatterři</u>, <u>strejdo</u>. - Cože? Sestro, vzbud'te ho. - Volně zpracovávej. Koriguj a jiný hlášky. Na peníze loď.
-----	---	---

V této a následující ukázce jsem uvedla ukázkou řeči specifické pro určitou společenskou skupinu. Tento příklad evokuje řeč mladých hippíků, kteří kouří trávu a staví

se proti systému. Obzvláště slova „groovy“ a „man“ jsou s touto skupinou spojovány. Překladatel zvolil slovní zásobu spojovanou s adolescenty, jako například „nářez“, „vole“ a „strejdo“. Poslední replika v původní verzi obsahuje známá klišé hippíků. Překladatel přeložil první dvě věty poněkud obskurně. „Don’t get uptight“ se dá přeložit například jako „Hod’ se do klidu“. „Volně zpracovávej“ tento význam příliš nevyjadřuje a i bez znalosti originálu nedává příliš smysl. Stejně tak „join the scene“ znamená spíše „přidej se k nám“ a je otázkou, proč byl tento výraz přeložen jako „koriguj“. Oproti tomu „na peníze lod“ je poněkud absurdní slangový výraz, který dobře vyjadřuje význam původní věty. Výraz „squatter“ je známý i v češtině, nebylo proto nutné ho překládat nebo vysvětlovat. V knize se ale překladatel rozhodl pro jiné řešení a větu „we’re squatters, baby“ přeložil jako „my se sem nabourali, strejdo“ (Wilmot 1999a: 241), rozhodl se tedy pro opis.

21.	<ul style="list-style-type: none"> - Oh, I’ve had such a morning in the High Court. I could <u>stamp my little feet</u> the way those QC’s carry on. - Don’t I know it, <u>love</u>. - Objection here, objection there! And that nice policeman giving his evidence so well – beautiful speaking voice ... well after a bit all I could do was bang <u>my little gavel</u>. - You what, <u>love</u>? - I banged me gavel. I did me ‘silence in the court’ bit. If looks could kill that prosecuting counsel would be in for thirty years. 	<ul style="list-style-type: none"> - Teda já jsem měl den ráno u Nejvyššího soudu. Mohl jsem si <u>nožky udupat vzteky</u>, co si žalobci dovolují. - Jako bych to neznal, <u>brouku</u>. - Samá <u>námitečka</u>. A ten pěkný policista tak krásně svědčil. Nádherně modulovaný hlas... Stačila mi <u>chvilinka</u> a ťukl jsem <u>kladívečkem</u>. - Co že jsi <u>brouku</u>? - Odklepl jsem si. „Ticho v soudní síni.“ Kdyby se pohledem dalo vraždit, tak prokurátor vyfasuje třicet let.
-----	--	--

V této ukázce spolu hovoří dva transvestitní soudci. Mluví tedy způsobem, jaký je běžně spojován s komunitou transvestitů a homosexuálů. Používání zdobnělin, například „little gavel“, bylo převedeno zdobnělinými tvary v češtině a zženštilé oslovení „love“ bylo přeloženo podobným výrazem „brouku“. Překladatel zdobnil slova i tam, kde byly v originálu neutrální výrazy, v češtině je ale tvoření zdobnělin snadnější než v angličtině, text tedy nepůsobí nepřírozně. Navíc překladatel tímto způsobem graficky vyjádřil zženštilý způsob mluvy obou soudců.

7.8 Jazykové hříčky spojené s obrazem

Tyto hříčky je velice obtížné překládat, protože často spojují dvě slova, která v cílovém jazyce žádnou spojitost nemají. Překladatel se potom musí pokusit vymyslet nějakou opisnou nebo částečnou souvislost tak, aby vytvořil jazykovou hříčku, která dává smysl s tím, co se děje na obrazovce.

4.	<ul style="list-style-type: none"> - Urgh! I've got Vermeer all down my shirt... (<i>vejde žena s džbánem vody</i>) - <u>Watteau</u>, dear? - What a terrible joke. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mám celou košili od Vermeera - <u>Watteau</u>, drahý? - Co je to za úděsný vtip?
----	--	--

V této ukázce je slovní hříčka založená na podobnosti mezi slovy „water“ a „Watteau“. Pythoni se k této prvoplánové hříčce staví jasně a okamžitě ji odsoudí jako špatný vtip. Překladatel se rozhodl toto malířovo jméno nenahrazovat, i když v češtině není podobnost se slovem „vodu“ tak zřejmá.

15.	<ul style="list-style-type: none"> - Now, Cardinal, the <u>rack</u>! (<i>kardinál přinese odkapávač na nádobí, Ximenez se na něj vztekle podívá a snaží se ovládnout</i>) - You....Right! Tie her down. (<i>nemotorně přiváží odkapávač k lady Mountbackové</i>) Right! How do you plead? - Innocent. - Ha! Right! Cardinal, give the rack (oh dear) <u>give the rack a turn</u>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Kardinále, <u>vyždímejte</u> to z ní. - Ty... Dobrá. Připoutejte ji k tomu. Nuže... Doznáváš se? - Jsem nevinná. - Ha! Tak dobrá! Kardinále, přitáhněte... Ach bože. Přitáhněte... <u>skřípec</u>.
-----	---	---

V tomto případě spočívá vtip ve dvou významech slova „rack“, tedy „skřípec“ a „odkapávač na nádobí“. V češtině samozřejmě neexistuje slovo, které by vyjadřovalo oba významy. Překladatel se tedy pokusil alespoň částečně vyjádřit tuto hříčku tím, že použil slovo „vyždímat“, které evokuje jak domácí práce, tak mučení za účelem získání informace. Jedná se ale jen o částečnou hříčku, protože ždímáme prádlo a ne nádobí.

38.	<ul style="list-style-type: none"> - No time to lose? - No time to lose. - No time to lose. - No – to <i>lose</i>... like <u>Toulouse</u> in France. No time Toulouse. 	<ul style="list-style-type: none"> - „Času není nazbyt!“ - Ano. - „Času není nazbyt.“ - Ne. „Nazbyt.“ Vyslovte to jako <u>Toulouse</u> ve Francii. „Není času nazbyt.“
-----	--	--

	<ul style="list-style-type: none"> - No time too lose... - No time Toulouse. - No <i>time</i> Toulouse... - No! – no time to <i>lose</i>! - No – no time to lose! (<i>změna obrazu na Divoký západ</i>) - <u>No-time Toulouse</u>. The story of the wild and lawless days of the post-Impressionists. 	<ul style="list-style-type: none"> - „Není času nazbyt.“ - Není času nazbyt. - „Není času nazbyt.“ - Ne. „Není času nazbyt.“ - „Ne! Není času nazbyt!“ - <u>NENÍ ČASU NAZBYT</u> - Není času nazbyt. Příběh ze zpustlého a nevázaného života postimpresionistů.
--	---	--

Zde je využito zvukové podobnosti slov „to lose“ a „Toulouse“. V češtině překladatel žádnou podobnost nenašel, rozhodl se tedy pro těsný překlad. Kvůli tomuto řešení potom vyzní skeč spíše jako absurdní humor spojující zcela nesouvisející věci. Tato skeč plynule přechází do animace o „No-time Toulousovi“, kde vidíme slavného malíře jako pistolníka na Divokém západě. „No-time“ zde slouží jako pistolníkovo přízvisko. Překladatel ani nezachoval jeho jméno Toulouse, ani se nepokusil nějakým způsobem opsat jeho přízvisko, čímž se v tomto případě mění význam.

20.	...it's the The <u>Attila the Hun</u> Show.	...tady je Show <u>Attily Huna</u> .
20.	Yes, it's <u>Attila the Nun</u> .	Ano, toto je <u>sestra Attila</u> .
20.	...and now <u>Attila the Bun</u> !	A nyní <u>Attila Plundra</u> .

Pythoni si ve 20. epizodě hráli se zvukovou podobou těchto tří výrazů, přičemž stupňovali obrazy ke stále větší absurdnosti. Překladatel musel najít řešení, jak spojit obraz jeptišky a bulky s Attilou. V prvním případě si vypomohl označením „sestra“, čemuž dopomohlo i to, že jméno „Attila“ končí na „a“ a zní tedy jako ženské jméno. V druhém případě nahradil „bulku“ „plundrou“, takže výraz obohatil o hříčku se slovy „plundra“ a „plundrování“. Nahradil tedy fonetickou podobnost jazykovými hříčkami.

15.	<ul style="list-style-type: none"> - Ladies and gentlemen of the jury, have you reached a verdict? - We have m'lud. - And how do you find the defendant? (<i>porotce začne hrát šarády</i>) Two words. First word. (<i>naznačuje uzel</i>) Rope? String? - Point? - Belt? - Tie? - Cravat? Silk square? 	<ul style="list-style-type: none"> - Dámy a pánové porotci, dospěli jste k rozhodnutí? - Ano, Vaše Ctihodnosti. - A jakým jste shledali obžalovaného? Dvě slova. První slovo. Provaz? Šňůra? - Bod? - Pás? - Vázanka? - Kravata? Hedvábný šátek?
-----	--	---

<ul style="list-style-type: none"> - Knot? (<i>porotce přikývne</i>) - <u>Knot</u>! (<i>porotce přitaká a začne ukazovat druhé slovo</i>) - Second word. Two syllables. First syllable. (<i>porotce si ukazuje na krk a dělá, že plave</i>) Bird? - Swimmer? - Breast stroke. - Brian Phelps. - No, no, no, he was a diver. - Esther Williams then. - No, no, don't be silly. How can you find someone 'Not Esther Williams'. - Fish. (<i>porotce přikývne</i>) Fish wheeze. Fish wheeze? - Fish breathe. - Fish breathe, throat. - Fish breathe, throat? <u>GILL</u>! (<i>porotce přitaká</i>) <u>Not gill</u>. Second syllable. Not gill. (<i>porotce naznačuje pití čaje</i>) - Drink. - Sip? Imbibe? - Not gill ... cup? <u>Not gillcup</u>! You have been found not gillcup of the charges brought against you and may leave this court a free man. 	<ul style="list-style-type: none"> - Uzel? - <u>Uzel</u>. Uzel. - Druhé slovo. Dvě slabiky. První slabika. Pták? - Plavec? - Brian Phelps? - Ale ne, to byl potapěč. - Tak Esther Williamsová. - Ale nehloupněte. Jak můžete někoho shledat ne-Esther-Williamsovou? - Ryba. Rybí sípání. Rybí sípání? - Rybí dýchání. - Dýchání rybím krkem. - Dýchání rybím krkem? <u>Žábry</u>! Žábry. <u>Ne žábry</u>. Druhá slabika. Ne žábry. - Pít. - Srk? Sít? - Ne žábry... hlt? <u>Ne žábry-hlt</u>! Byl jste shledán ne žábry-hlt ve všech bodech obžaloby a můžete svobodně odejít.
--	---

V tomto a následujícím příkladu se účastníci soudního přelíčení dorozumívají pomocí hry šarád. Tato hra v České republice není rozšířená, má ale obdobu v momentálně oblíbené hře Aktivita. Postup hádání je ale poněkud jiný, protože čeština má delší slova a není možné skládat slabiky z kratších plnovýznamových slov jako v angličtině. V anglické verzi se k sobě skládají slova „knot“, „gill“ a pomyslné „tea“, aby společně vytvořily „not guilty“, i když soudce poněkud předčasně prohlásí obžalovaného za „not gillcup“. Překladatelovi se nepodařilo v češtině najít odpovídající slova, rozhodl se tedy pro těsný překlad slov s tím, že je změnil až ve chvíli, kdy se jednotlivé slabiky skládaly vedle sebe. Z „uzlu“ se tak stane „ne“ ve chvíli, kdy se spojí s „žábrami“, „žábry“ se už nezmění ve „vin“, protože soudce uhodne špatné slovo. Toto je klasická ukázka těsného překladu, který nemá v cílovém jazyce žádný význam a scénka nejenže ztrácí svoji pointu, ale dostává i zcela absurdní, původně nezamýšlený, rozměr. Je zajímavé, že se Petr Palouš rozhodl tento překlad zachovat i v knize *Nic než slova* (273), pouze ho opatřil vysvětlivkami:

Soudce: Ne, mějte rozum. To chcete obžalovaného shledat „Ne-estherwilliamsová“?
Žalobce: „Fish?“ (= Ryba?) (*Předseda kývne a ukáže na hrdlo.*) Ryba sípá? Ryba sípá?
Soudce: Ryba dýchá?
Prokurista: Ryba dýchá, hrdlem („throat“).
Soudce: Ryba dýchá, hrdlo? „GILL“ (=Žábry!) Not gill... (NOT GUIL... - [čti ‚not gil‘] = Nevin...) Druhá slabika. Not guil-? Nevi-co?
Předseda předvádí, jak pije šálek čaje (“cup of TEA” [čti ‚tý‘] ; miní ovšem „TY”)
Žalobce: “Drink?” (=Pít?)
Prokurista: “Sip?” (=Srkat?) “Imbibe?” (=Nasávat?)

Překladatel se zde rozhodl pro překlad humoru pomocí edičních poznámek, přestože nebyl omezován vizuální stránkou. Jedná se spíše o filologický překlad, který vysvětluje až přehnaně doslovně pointu původního vtipu, a překlad kvůli tomu ztrácí humorný účinek. V redakčních poznámkách je navíc poněkud obtížné se vyznat, protože kombinují různé formáty písma, diakritické znaky a do sebe vložené různé druhy závorek. Jedná se o klasický příklad vysvětlovaného vtipu, který přestal být vtipem.

15.	<ul style="list-style-type: none"> - (<i>soudce</i>) Right. My turn. (<i>zdvihne čtyři prsty</i>) - Four words. (<i>naznačuje křik</i>) - First word shout? - Bellow? - Call? - <u>Call!</u> (<i>soudce přitaká a naznačí, že druhé slovo je velice krátké</i>) - Second word is very small. - A? - An? - Up? - The? (<i>soudce přitaká</i>) - <u>The!</u> - <u>Call the</u>, third word: (<i>soudce si ukáže na krk</i>) - Gill? - Fish? - Adam's apple. <u>Neck</u>. Sounds like neck? - Next. - <u>Call the ... next!</u> (<i>soudce přitaká a naznačí, že čtvrté slovo má tři slabiky, jako první slabiku ukazuje, že neslyší</i>) - Fourth word, three syllables. First syllable ... ear? 	<ul style="list-style-type: none"> - Tak. Jsem na řadě. - Čtyři slova. - První slovo. „Křičet“. - Řvát? - Zavolat? - <u>Zavolat!</u> - Druhé slovo je velice krátké. - A? - To? - Vy? - Mi? - <u>Mi!</u> - <u>Zavolejte mi</u>. Třetí slovo... - Žábry? - Ryba? - Ohryzek? <u>Krk</u>. Podobné? - Další! - <u>Zavolejte mi další!</u> - Čtvrté slovo, tři slabiky. První slabika. Ucho?
-----	---	--

<ul style="list-style-type: none"> - Hear. Can't hear. - Deaf!! Call the next def-. (<i>soudce is ukáže na zadek</i>) - Bottom. - Seat? Trouser? Cheek? - End! Call the next <u>defend</u>-. (<i>soudce postaví na stůl veliký model mravence</i>) - <u>Ant</u>! - <u>Call the next defendant</u>! 	<ul style="list-style-type: none"> - Slyšet. Neslyšet. - Hluchý? Hluchý! Zavolejte mi dalšího hluch... - Zadek? - Zadnice? Nohavice? Pozadí? - Konec! Zavolejte dalšího <u>hluch-konce</u>! - <u>Mravenec</u>! - Výborně! <u>Zavolejte dalšího obviněného</u>!
---	---

V druhé ukázce šarád se překladateli podařilo alespoň částečně zachovat původní smysl. První slovo má podobný význam v češtině i v angličtině, bylo tedy možno ho přeložit. V druhém případě překladatel použil místo neplnovýznamového slova „the“ gramatické slovo „mi“. V druhé části scény už byla vizuální rovina příliš odlišná. Překladatel se tedy opět uchýlil ke stejné strategii jako v předchozí scéně, kdy pro stejné slovo v originále použil dvě zcela odlišná slova nebo slabiky v češtině. Je otázkou, co je v tomto případě pro cílového diváka lepší, těsný překlad toho, co se děje na obrazovce, který nedává v cílovém jazyce smysl, nebo funkční překlad, který neodpovídá vizuální rovině. Podle mého je stále lepší funkční překlad, protože divák sice nebude rozumět vizuální rovině, ale bude aspoň moci ocenit jazykové hříčky titulků.

20.	(<i>Attila Hun</i>) Hey, I've got a present for you two kids in that bag. (<i>vytáhnou useknutou hlavu</i>) I want you kids to <u>get a-head</u> .	Hele, něco pro vás děcka mám, támhle v tašce. Vždycky <u>hlavu vzhůru</u> .
-----	--	---

V tomto případě se jedná o stejnou výslovnost „a head“ a „ahead“. Attila tedy komentuje to, že svým dětem přinesl hlavu, zároveň ale říká, že chce, aby to daleko dotáhly. Překladatel musel zachovat jazykovou hříčku související s hlavou, zvolil tedy řešení „hlavu vzhůru“, které může být také chápáno jako rodičovská rada do života.

Je vidět, že je-li jazyková hříčka spojená s obrazem, představuje to pro překladatele značný problém. Z uvedených příkladů byla malá část převedena jen částečně a většina nebyla převedena vůbec. I když se překladatel snaží a vytvoří alespoň částečnou hříčku, jako například v případě španělské inkvizice, nepůsobí v češtině tak přirozeně jako ve výchozím jazyce. Dá se tedy říci, že není-li podobná hříčka také v cílovém jazyce, stává se překlad téměř nemožným.

7.9 Omezení daná formátem titulků

Tato omezení byla zmíněna už v předchozích kategoriích. Vzhledem k tomu, jak jsou titulky krátké, se dá očekávat, že někdy musí nutně dojít ke kondenzaci a ztrátě informace. V této kapitole si uvedeme příklady, u nichž došlo k největší ztrátě informace.

27.	<u>MR AND MRS EMMANUEL KANT</u> FRAU MITZI HANDGEPACKAUFBEWAHRUNG <u>MR DICKIE WAGNER</u> K. TYNAN (NO RELATION) MR AND MRS J. W. VON GOETHE AND DOG HERR E. W. SWANTON MR AND MRS P. ANKA <u>MR AND MRS LUDWIG VAN</u> <u>BEETHOVEN (1770–1827) ACCEPT</u> <u>NO SUBSTITUTE</u> <u>'13.4 SECONDS LATER'</u>	PAN A PANÍ KANTOVI PAN RÍŠA WAGNER PAN A PANÍ ANKOVI (O 13,4 sekund později) BEETHOVENOVÍ Náhradníky nepřijímáme
-----	--	---

V tomto případě se na obrazovce objevilo příliš mnoho vizuálních verbálních znaků najednou. Diváci uvidí popisky u domovních zvonků pouze na tři nebo čtyři sekundy, což nestačí na vystřídání všech titulků. Překladatel mohl tedy převést jen malou část informace (podtrženo).

12.	<u>But the real question remains. What is</u> <u>the solution, if any, to this problem?</u> <u>What can we do? What am I saying?</u> <u>Why am I sitting in this chair? Why am</u> <u>I on this programme? And what am I</u> <u>going to say next? Here to answer this</u> <u>is a professional cricketer.</u>	Ovšem problém zůstává. Jaké je řešení? Co můžeme dělat? Co říkám? Proč jsem v tomto pořadu? Co řeknu? Odpoví profesionální hráč kriketu.
-----	--	--

V této ukázce mluví moderátor velice rychle. Díky používání zkrácených výrazů se ale překladateli podařilo zprostředkovat základní význam téměř celého textu. Aby zachytil pokud možno všechny věty, zkonzoval překladatel uvedené věty na minimum, například „What am I going to do next“ zkrátil na zcela základní informaci „Co řeknu“. Kvůli tomu jsou divákovi zprostředkovány téměř všechny podstatné informace originálu, kvůli kondenzaci byl ale značně nivelizován původní styl a monolog nezní přirozeně.

38.	<p>- But, and this is the point, it is larger than it was.</p> <p>'DR PEACHES BARTKOWICZ'</p> <p>- For a penguin to have the same size of brain as a man the penguin would have to be over sixty-six feet high.</p>	<p>- Avšak, a to je podstatné, je větší, než býval.</p> <p>- <i>(titulky nahoře, protože dole jsou původní titulky se jménem)</i></p> <p>Aby měl tučňák stejně velký mozek jako člověk, musel by být vysoký asi 20 m.</p>
-----	---	---

V tomto případě neměl překladatel čas přeložit vložený nápis se jménem, protože překládaných akustických verbálních znaků bylo tolik, že mezi ně nestihl vložit titulek. Divák sice vidí jméno na obrazovce, přijde ale o jeho vtipný překlad. V knize přeložil Palouš jméno jako „Dr. Peachus Bartkowitzová“ (Wilmut 1999b: 308). Posunul tedy význam křestního jména z ovoce na vulgární označení mužské osoby, zvolil zde fonetický překlad. V originále se jedná o mužské jméno. Je otázkou, zda k přechýlení příjmení došlo chybou, nebo záměrně jako kompenzace. Slovo „Peaches“ přece jenom konotuje spíše ženu, zatímco „Peachus“ označuje jasně muže.

45.	<p>- And so with the tension colossal as we come up to the last ball ... that's all from us.</p> <p>PARTY POLITICAL BROADCAST ON BEHALF OF THE LIBERAL PARTY</p> <p>WAS CONCEIVED, WRITTEN AND PERFORMED BY</p> <p>J. THORPE (AGE 2) C. SMITH (AGE 1 1/2) L. BYERS (AGE 0)</p> <p>UNSUCCESSFUL CANDIDATES</p> <p>GRAHAM CHAPMAN LEICESTER NORTH (LOST DEPOSIT)</p> <p>TERRY GILLIAM MINNEAPOLIS NORTH (LOST DEPOSIT TWICE)</p> <p>ERIC IDLE SOUTH SHIELDS NORTH (LOST DEPOSIT BUT FOUND AN OLD ONE WHICH HE COULD USE)</p> <p>TERRY JONES COLWYN BAY NORTH (SMALL DEPOSIT ON HIS TROUSERS)</p> <p>MICHAEL PALIN SHEFFIELD NORTH (LOST HIS</p>	<p>- A ve chvíli, kdy napětí dostoupilo vrcholu, s posledním míčkem se s vámi loučíme.</p>
-----	---	--

	<p>TROUSERS)</p> <p>MORE UNSUCCESSFUL CANDIDATES</p> <p>CAROL CLEVELAND (LIBERAL)</p> <p>BOB E. RAYMOND (VERY LIBERAL)</p> <p>PETER BRETT (EXTREMELY LIBERAL AND RATHER RUDE)</p> <p>EVEN MORE UNSUCCESSFUL CANDIDATES</p> <p>DOUGLAS ADAMS</p> <p>SILLY WORD (NORTH)</p> <p>NEIL INNES</p> <p>SILLY WORDS AND MUSIC (NORTH)</p> <p>(COPYRIGHT 1984 THORPE-O-HITS LTD)</p> <p>MAKE-UP AND HAIRDRESSING</p> <p>JO GRIMOND</p> <p>MORE MAKE-UP</p> <p>MAGGIE WESTON</p> <p>EVEN MORE MAKE-UP</p> <p>ANDREW ROSE (COSTUMES NORTH)</p> <p>MUCH MORE MAKE-UP</p> <p>STAN SPEEL (FILM CAMERAMAN NORTH)</p> <p>MAKE-UP AND SOUND RECORDING</p> <p>RON (NORTH) BLIGHT</p> <p>ROSTRUM CAMERA WITH MAKE- UP</p> <p>PETER WILLIS</p> <p>FILM EDITOR AND NOT MAKE-UP</p> <p>BOB DEARBERG</p> <p>NOT FILM EDITOR NOT MAKE-UP BUT DUBBING MIXER</p> <p>ROD GUEST</p> <p>LIGHTING, MAKE-UP AND PRICES AND INCOMES POLICY</p> <p>JIMMY PURDIE</p> <p>VISUAL EFFECTS AND MR THORPE'S WIGS</p> <p>JOHN HORTON</p> <p>PRODUCTION ASSISTANT</p> <p>BRIAN JONES (MAKE-UP NORTH)</p> <p>DESIGNER (NORTH)</p> <p>VALERIE WARRENDER (FAR TOO</p>	
--	--	--

	LIBERAL) PRODUCED BY MR LLOYD GEORGE (WHO KNEW IAN MACNAUGHTON'S FATHER) A BBC-LIBERAL-TV-PARTY PRODUCTION (NORTH)	
--	---	--

V celém seriálu jsou závěrečné titulky ponechány nepřeloženy, přestože i ony jsou často zdrojem humoru. Tuto ukázkou jsem uvedla proto, aby bylo vidět, k jakým ztrátám významu dochází, pokud se dramaturgové nebo překladatel rozhodnou závěrečné titulky nepřekládat. V knize už závěrečné titulky jsou, pokud jsou nějak aktualizované jako v tomto případě, jinak jsou ponechány nepřeloženy.

8. Závěr

Při analýze titulků *Létajícího cirkusu* se potvrdila předpokládaná omezení daná tímto způsobem překladu. Překladatel byl nucen vynechávat někdy i celé věty původního textu, když byla původní řeč příliš rychlá, na obrazovce bylo příliš vizuálního textu najednou nebo když se sešla souvislá řeč s vizuálním textem.

Vzhledem k velice omezené délce titulků volil překladatel co nejkratší výrazy a co nejstručnější vyjádření, kvůli tomu ale ztrácí přeložený text známky mluvenosti a plynulost. K určité nivelizaci dochází i tím, že titulky jsou přece jen grafickým znázorněním mluveného slova, ztrácí se tedy významy spojené s modulací hlasu a přízvukem. Dialekt nebo jakákoliv řečová odchylka musí být tedy naznačena graficky, ne vše lze však takto vyjádřit.

Jak už bylo řečeno, titulky neumožňují překlad pomocí edičních prostředků nebo delších vysvětlivek, což představovalo problém zejména u překladu reálií. Petr Palouš se rozhodl spíše pro exotizaci textu. Do češtiny překládal pouze výrazy, které byly zdrojem humoru, a obvykle nepřistupoval k takovým řešením, která by přeložený text lokalizovala do České republiky. Určitou výjimkou byl překlad dialektů, kdy regionální dialekty přeložil českými a moravskými dialekty. Narozdíl od ostravského dialektu londýnského inspektora v divadelní inscenaci v Rokoku se ale Paloušovi podařilo, že dialekty nepůsobily příliš rušivě. Jména soudobých britských osobností byly převedeny bez vysvětlení, pro českého diváka jsou ale většinou zcela neznámá. Tato jména ale nemusí být zcela srozumitelná ani v anglosaském světě, protože se jejich konotace ztratily časem.

Při překladu titulků je nutné, aby odpovídaly akustické a vizuální rovině filmu. Přeložený text tedy musí odpovídat gestům postav, ale třeba také smíchu publika. Při zhlédnutí *Létajícího cirkusu* jsem se několikrát setkala s tím, že bylo slyšet smích původního publika, aniž by titulky obsahovaly něco komického. Divák tedy hned pochopí, že přišel o nějaký vtip. Titulky se také nesmí příliš odchýlit od promluv postav, protože diváci mají různou znalost jazyka a ti zdatnější mohou očekávat přesné převedení toho, co se děje na obrazovce, včetně cizích přízvuků a dialektů

Největší problém při překladu filmového humoru představovaly jazykové hříčky spojené s vizuální rovinou filmu. Z šesti uvedených ukázek byly dvě přeloženy jen částečně a čtyři přeloženy nebyly. Překladatel potom ztrácí možnost omise, substituce nebo kompenzace. Pokud v cílovém jazyce neexistuje ekvivalentní hříčka, nemůže ji překladatel nahradit přiměřeným ekvivalentem, a tak se ztrácí humorná rovina textu, někdy se text

dokonce stává zcela nesrozumitelným, jako například hra šarád u soudu. V tomto případě měl překladatel na vybranou, zda bude ignorovat vizuální rovinu a vytvoří text, který bude dávat smysl sám o sobě, nebo přeložit těsně význam vizuální roviny, čímž ale ztratí význam jazyková rovina. Z hry šarád se tak kvůli těsnému překladu stalo absurdní drama. Imperativem překladu humoru je, aby byl zachován humor. V tomto případě se měl překladatel tedy spíše odpoutat od vizuální roviny a vymyslet vtipné titulky. Tak sice divák ztratí význam vizuální roviny, je to ale lepší, než ztratit významy oba.

Ve většině případů se ale překladatelovi podařilo humor a originalitu jazyka převést a některé přeložené výrazy se pevně zapsaly do povědomí diváků, například „gotroch“ nebo „pyjus čûrus“, což svědčí o tom, že se překlad stal součástí domácí kultury.

9. Bibliografie

Primární zdroje:

- Monty Pythonův létající cirkus. Série 1 Disk 1. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající cirkus. Série 1 Disk 2. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající cirkus. Série 2 Disk 1. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající cirkus. Série 2 Disk 2. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající cirkus. Série 3 Disk 1. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající cirkus. Série 3 Disk 2. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající cirkus. Série 4. Praha: Bontonfilm, 2007. přel. Petr Palouš
- Monty Pythonův létající kabaret (inscenace v divadle Rokoko). Praha: MDP, 2006/2007. přel. Petr Palouš
- „Scripts index“. montypython.net. 16. 8. 2011
<<http://www.montypython.net/scriptsidx.php>>
- Wilmut, Roger. Nic než slova 1. Praha: Argo, 1999a. přel. Petr Palouš
- Wilmut, Roger. Nic než slova 1. Praha: Argo, 1999b. přel. Petr Palouš

Sekundární zdroje:

- Attardo, Salvatore. Linguistic Theories of Humour. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994
- Gambier, Yves a kol. Screen Translation. Special Issue of the Translator. Manchester: John Benjamins, 2003
- Hardcastle, G. L. a Reich, G. A. Monty Python a filozofie: Filozofie a jiné techtle mechtle. Praha: XYZ, 2011. přel. Jan Žlábek
- Chiaro, Delia a kol. Between Text and Image. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2008

- Chiaro, Delia. The Language of Jokes: Analyzing the Word Play. London: Routledge, 1992
- Chiaro, Delia a kol. Translation, Humor and the Media. New York: Continuum, 2010
- Kuffnerová, Zlata. Překládání a čeština. Praha: H&H, 1994
- Landy, Marcia. Monty Python's Flying Circus. Detroit: Wayne State University Press, 2005
- Larsen, Darl. Monty Python's Flying Circus. An Utterly Complete, Thouroughly Unillustrated Absolutely Unauthorized Guide to Possibly all the References from Arthur „Two-Sheds“ Jackson to Zambesi. Lanham: The Scarecrow Press, 2008
- Luyken, Georg-Michel a kol. Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience. Manchester: European Institute for the Media, 1991
- McCabe, Bob. The Pythons Autobiography by the Pythons. London: Orion Books, 2003
- Miller, Jeffrey S. Something Completely Different: British Television and American Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999
- Monty Python: Almost the Truth. Režie B. Jones, A. Parker, B. Timlett. DVD. Bill and Ben Productions & Eagle Rock Entertainment, 2009
- Morgan, David. Monty Python Speaks!. London: Ted Smart, 1999
- Nash, Walter. The Language of Humour. London: Longman, 1985
- Nicol, Bran a kol. Cambridge Introduction to Postmodern Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- Orero, Pilar. Topics in Audiovisual Translation. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins, 2004.
- Palmer, Jerry. The Logic of the Absurd. London: BFI, 1987
- Raskin, Viktor a kol. Primer of Humour Research. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2008
- Raskin, Viktor. Semantic Mechanisms of Humour. Reidel: Dordrecht, 1985
- Reidinger B. J. a Turek P. „Ryby s lidskou tváří.“ Svět a divadlo roč. 4, č. 10, s. 6
- Sova, Dawn B. Zakázané filmy : 125 příběhů filmové cenzury. Praha: Euromedia Group-Knižní klub, 2005

- Vandaele, Jeroen a kol. Translating Humour. Special Issue of the Translator. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002
- Wilmut, Roger. From Fringe to Flying Circus. London: Eyre Methuen, 1980

Internetové zdroje:

- Asimakoulas, Dimitris. „Towards a Model of Humour Translation. A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*“. Meta, díl 49, č. 4, 2004: 822–842. erudit.org 27. 1. 2012
<<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n4/009784ar.pdf>>
- „Beginners guide to The Goon Show“. thegoonshow.net. 15. 7. 2011.
<http://www.thegoonshow.net/beginners_guide.asp>
- Brown, Derek. „1963: The Profumo scandal“. guardian.co.uk. 10. 4. 2001 <
<http://www.guardian.co.uk/politics/2001/apr/10/past.derekbrown>>
- www.dabingforum.cz
- Ezard, John. „Spike Milligan 1918–2002: His part in the nation's laughter: Tributes galore for the eccentric genius who gave birth to a new brand of comedy.“ The Guardian 28. 2. 2002 <
<http://search.proquest.com.ezproxy.is.cuni.cz/docview/245776706/1309F4F035317F6E2CA/6?accountid=35514>>
- Gáll, Laura-Karolina. „Translating Humor Across Cultures: Verbal Humor in Animated Films“. Partium Christian University, Oradea. 8. 1. 2012
<<http://www.scribd.com/toselaq/d/40287820-Laura-Karolina-Gall-Translating-Humor-Across-Cultures-Verbal-Humor-in-Animated-Films>>
- Izzard, Eddie. „It's stupid and I love it“. guardian.co.uk. 9. 1. 2011
<<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/feb/14/comedy>>
- Krikmann, Arvo. “Contemporary Linguistic Theories of Humour”. folklore.ee. 4. 4. 2012 <<http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>>
- Kubálková P., Sotonová J. „Nedabujte cizí filmy, vyzývá stát televizi“. lidovky.cz. 15. 10. 2010. Lidové noviny 1. 4. 2012 <http://www.lidovky.cz/nedabujte-cizi-filmy-vyzyva-stat-televizi-fjh-/ln_domov.asp?c=A101014_215825_ln_domov_an>
- Leigh, Sam. „Cultural notebook“. prospectmagazine.co.uk. 23. 9. 2009 Prospect 6. 4. 2012
<<http://www.prospectmagazine.co.uk/tag/oed/>>

- Mateo, Marta. „Translation of Irony“. Meta díl 40, č. 1. 1995: 171–178. [erudit.org](http://www.erudit.org) 1. 2. 2012 < <http://www.erudit.org/revue/meta/1995/v/n1/003595ar.html> >
- Pressland, Angela and Dave. „Beyond the Fringe“. paulgross.org. 18. 7. 2011. <<http://paulgross.org/fringe.htm>>
- „Q...“. [bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk). 18. 7. 2011 < <http://www.bbc.co.uk/comedy/q/>>
- Savill, Richard. „Monty Python's The Life Of Brian film ban lifted after 28 years“. [telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk) 24. 9. 2008 Daily Telegraph 4. 2. 2012 <<http://www.telegraph.co.uk/news/3073308/Monty-Pythons-The-Life-Of-Brian-film-ban-lifted-after-28-years.html>>
- Spanakaki, Katia. „Translating Humor for Subtitling“. The Translation Journal. díl 11, č. 2. 2007. translationjournal.net. 12. 2. 2012 <<http://translationjournal.net/journal/40humor.htm>>
- „The Frost Report“. [bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk). 18. 7. 2011 < <http://www.bbc.co.uk/comedy/thefrostreport/>>
- Vahimagi, Tise. „Greene, Sir Hugh (1910–1987)“. [screenonline.org.uk](http://www.screenonline.org.uk) 18. 1. 2011 <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/1172363/index.html>>
- Veiga, Maria José. „Linguistic Mechanisms of Humour Subtitling“. 4th Forum for Linguistic Sharing. Universidade Nova de Lisboa. 8.–9. října 2009. [clunl.edu.pt](http://www.clunl.edu.pt) 1. 3. 2012 <<http://www.clunl.edu.pt/resources/docs/Grupos/linguistic%20mechanisms%20of%20humour%20subtitling.pdf>>

Slovníky:

- Baldick, Chris. Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008
- dictionary.cambridge.org
- Kraus, J. a kol. Nový akademický slovník cizích slov. Praha: Academia, 2007
- Nünning, Ansgar. Lexikon theorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006
- [oed.com](http://www.oed.com)
- Pavis, Patrice. Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003. přel. Daniela Jobertová

Diplomové práce:

- Krafková, Markéta. Translation and analysis of selected sketches from Monty Python's Production. Brno: Masarykova univerzita, 2010. Diplomová práce
- Škorpil, Jakub. Nesmyslný (?) humor. Praha: Universita Karlova, 1999. Diplomová práce

Příloha: Úplný přehled tvorby skupiny Monty Python

Televizní seriál:

5. 10. 1969 – 11. 1. 1970	<i>Monty Python's Flying Circus</i> , 1. série	BBC1
15. 9. – 22. 12. 1970	<i>Monty Python's Flying Circus</i> , 2. série	BBC1
19. 10. 1972 – 18. 1. 1973	<i>Monty Python's Flying Circus</i> , 3. série	BBC1
31. 10. 1974 – 5. 12. 1974	<i>Monty Python</i> , 4. série č. <i>Monty Pythonův létající cirkus</i> série 1–4 (ČT 1995–6, Bontonfilm 2007)	BBC2

Televizní speciály:

3. 1. 1972	<i>Monty Python's Fliegender Zirkus 1</i> (německy)	ARD
18. 12. 1972	<i>Monty Python's Fliegender Zirkus 2</i> (německý dabing)	ARD
5. 10. 1989	<i>Parrot Sketch Not Included – 20 Years of Monty Python</i> č. <i>Mrtvý papoušek chybí</i> (ČT 1995)	BBC
5. 10. 1990	<i>Life of Python: Monty Python's 20th Anniversary Omnibus</i>	BBC2
21. 3. 1998	<i>Monty Python Live at Aspen</i>	HBO
5. 10. 1999	<i>Python Night: 30 Years of Monty Python</i>	BBC2
22. 2. 2006 – 8. 3. 2006	<i>Monty Python's Personal Best</i> č. <i>To nejlepší podle...</i> (Bontonfilm 2006)	PBS

Filmy:

1971	<i>And Now for Something Completely Different</i> č. <i>A teď něco úplně jiného</i> (Bontonfilm 1999)
1974	<i>Monty Python and the Holy Grail</i> č. <i>Monty Python a svatý grál</i> (ČT 1996, Bontonfilm 2002)
1979	<i>Monty Python's Life of Brian</i>

	č. <i>Monty Python: Život Briana</i> (Nova 1995, Bontonfilm 2003)
1982	<i>Monty Python Live at the Hollywood Bowl</i>
1983	<i>Monty Python's The Meaning of Life</i> č. <i>Monty Python: Smysl života</i> (ČT 1996, Bontonfilm 2004)

Knihy:

1971	<i>Monty Python's Big Red Book</i>
1973	<i>The Brand New Monty Python Bok/Papperbok</i>
1977	<i>Monty Python and the Holy Grail / Mønti Pythøn ik den Hølie Gräilen</i> č. <i>Monty Python a svatý grál</i> (Argo 2002)
1979	<i>The Life of Brian of Nazareth / Montypythonscrapbook</i>
1979	<i>The Life of Brian</i>
1983	<i>Monty Python's The Meaning of Life</i>
1989	<i>Monty Python: Just the Words</i> č. <i>Monty Pythonův Létaující cirkus: Nic než slova 1, 2</i> (Argo 1999)
1989	<i>The Complete Works of Shakespeare and Monty Python 1</i>
1990	<i>The Complete Works of Shakespeare and Monty Python 2</i>
1995	<i>The Fairly Incomplete & Rather Badly Illustrated Monty Python Songbook</i>
2000	<i>A Pocketful of Python, picked by John Cleese</i>
2001	<i>A Pocketful of Python, picked by Terry Gilliam</i>
2001	<i>A Pocketful of Python, picked by Michael Palin</i>
2002	<i>A Pocketful of Python, hand-picked by Eric Idle</i>
2005	<i>The Python's Autobiography by the Pythons</i>

Audionahrávky:

1970	<i>Monty Python's Flying Circus</i>
1971	<i>Another Monty Python Record</i>
1972	<i>Monty Python's Previous Record</i>
1973	<i>The Monty Python Matching Tie and Handkerchief</i>
1974	<i>Monty Python Live at the Theatre Royal, Drury Lane</i>

1975	<i>The Album of the Soundtrack of the Trailer of the Film of Monty Python and the Holy Grail</i>
1976	<i>The Worst of Monty Python</i>
1976	<i>Monty Python Live at City Center</i>
1977	<i>The Monty Python Instant Record Collection</i>
1979	<i>Monty Python's Life of Brian</i>
1980	<i>Monty Python's Contractual Obligation Album</i>
1983	<i>Monty Python's Meaning of Life</i>
1988	<i>Monty Python's The Final Rip Off</i>
1989	<i>Monty Python Sings</i>
1994	<i>The Ultimate Monty Python Rip Off</i>
1994	<i>The Instant Monty Python CD Collection</i>
1995	<i>Lust for Glory</i>